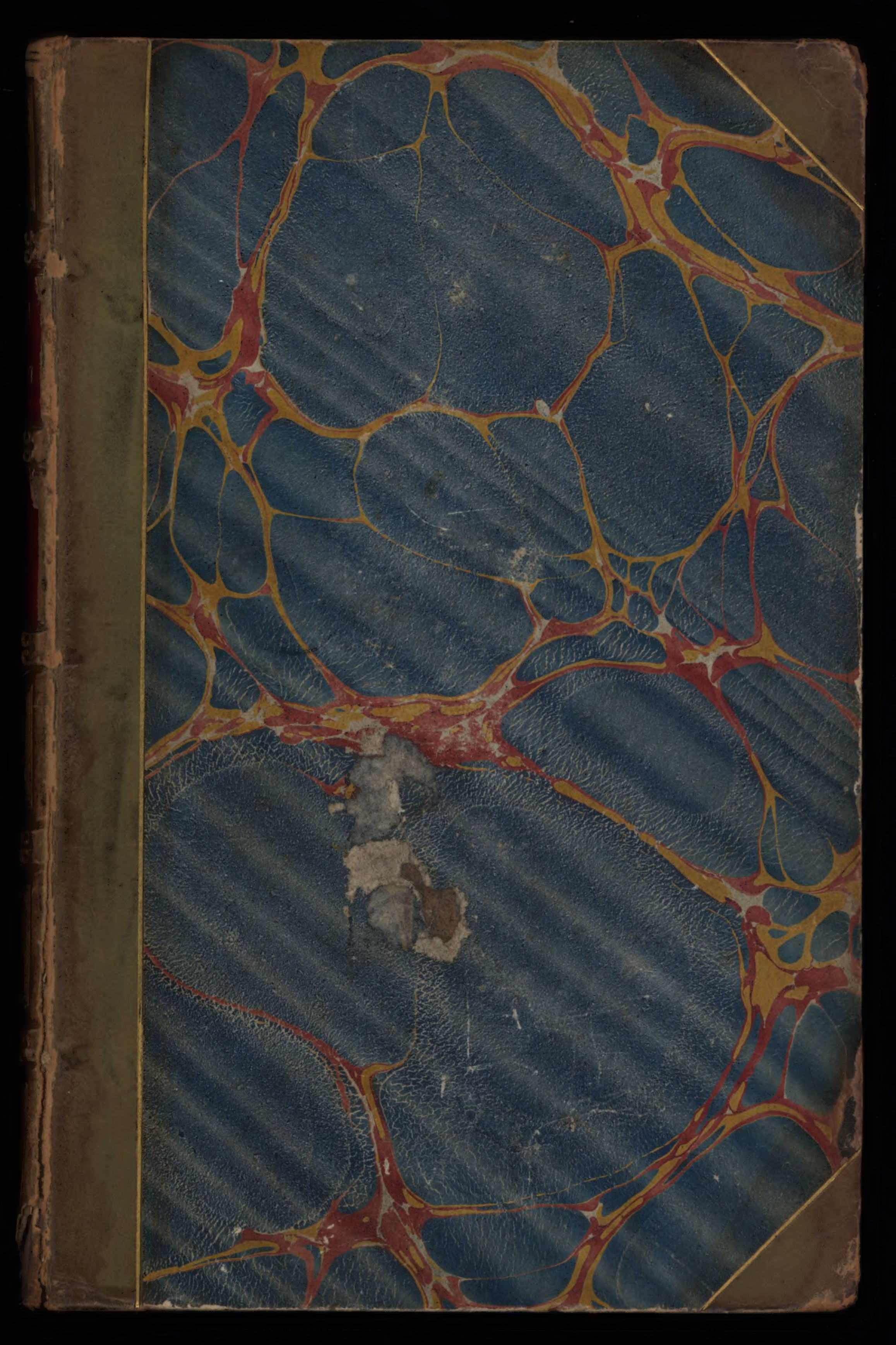
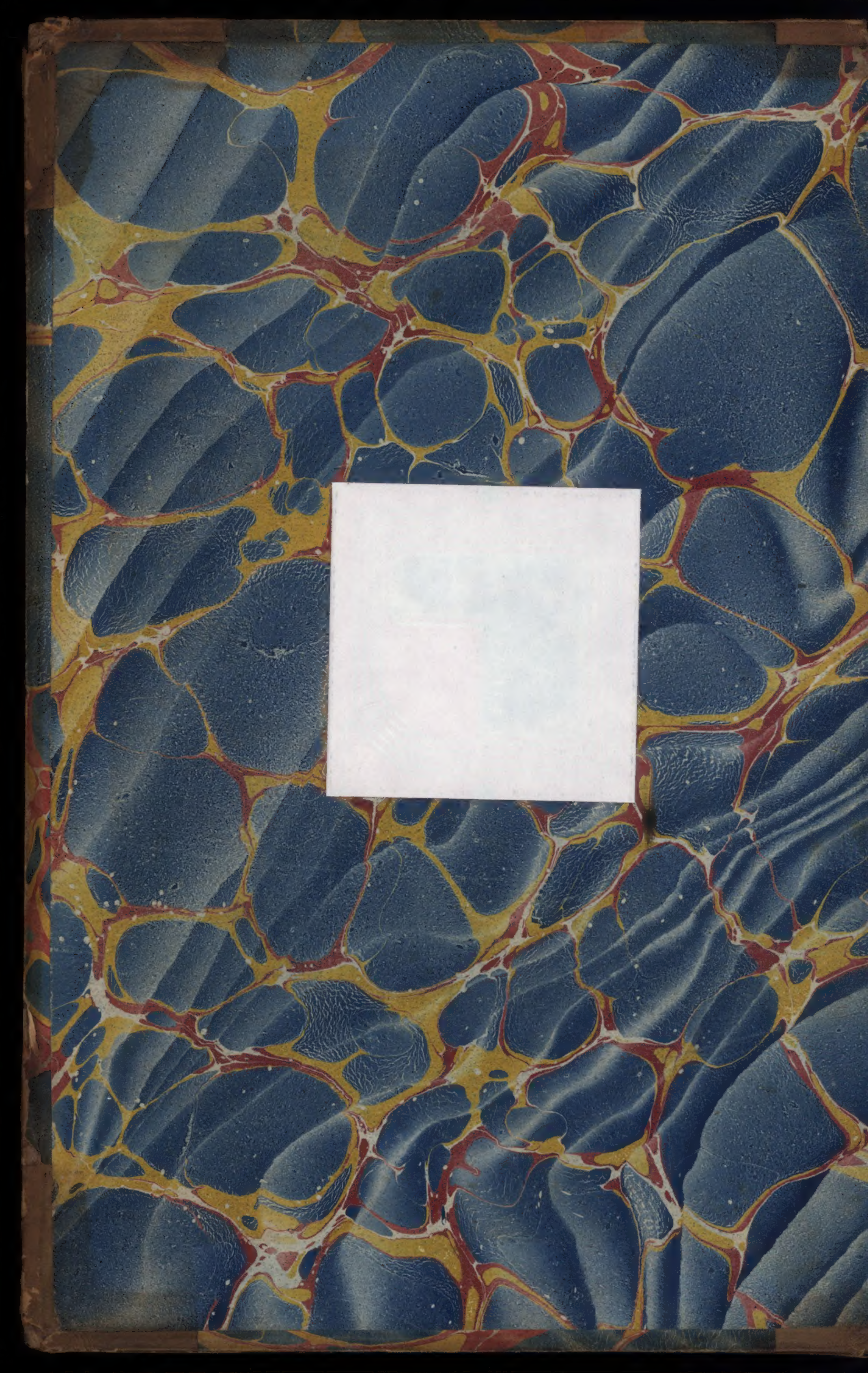
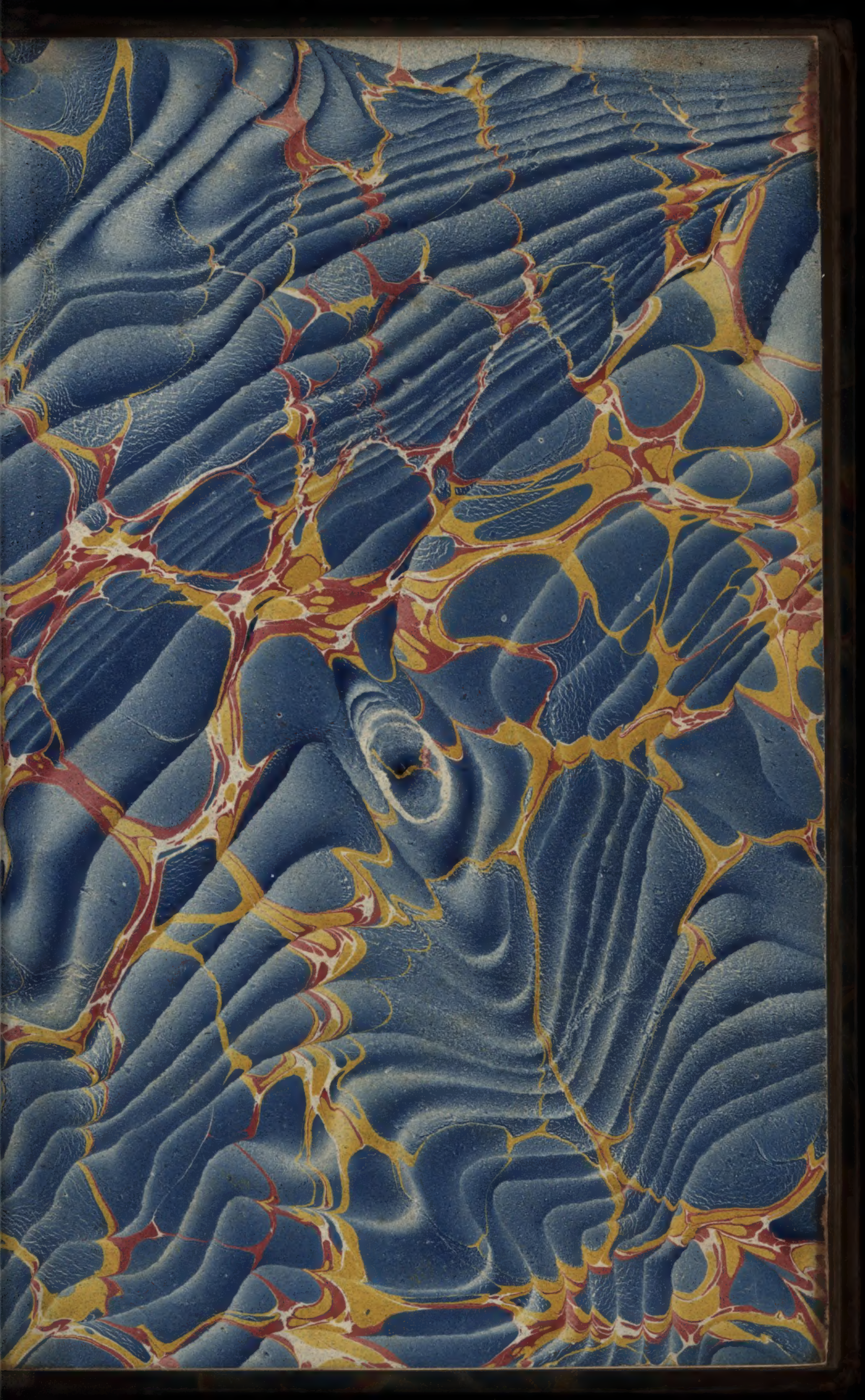
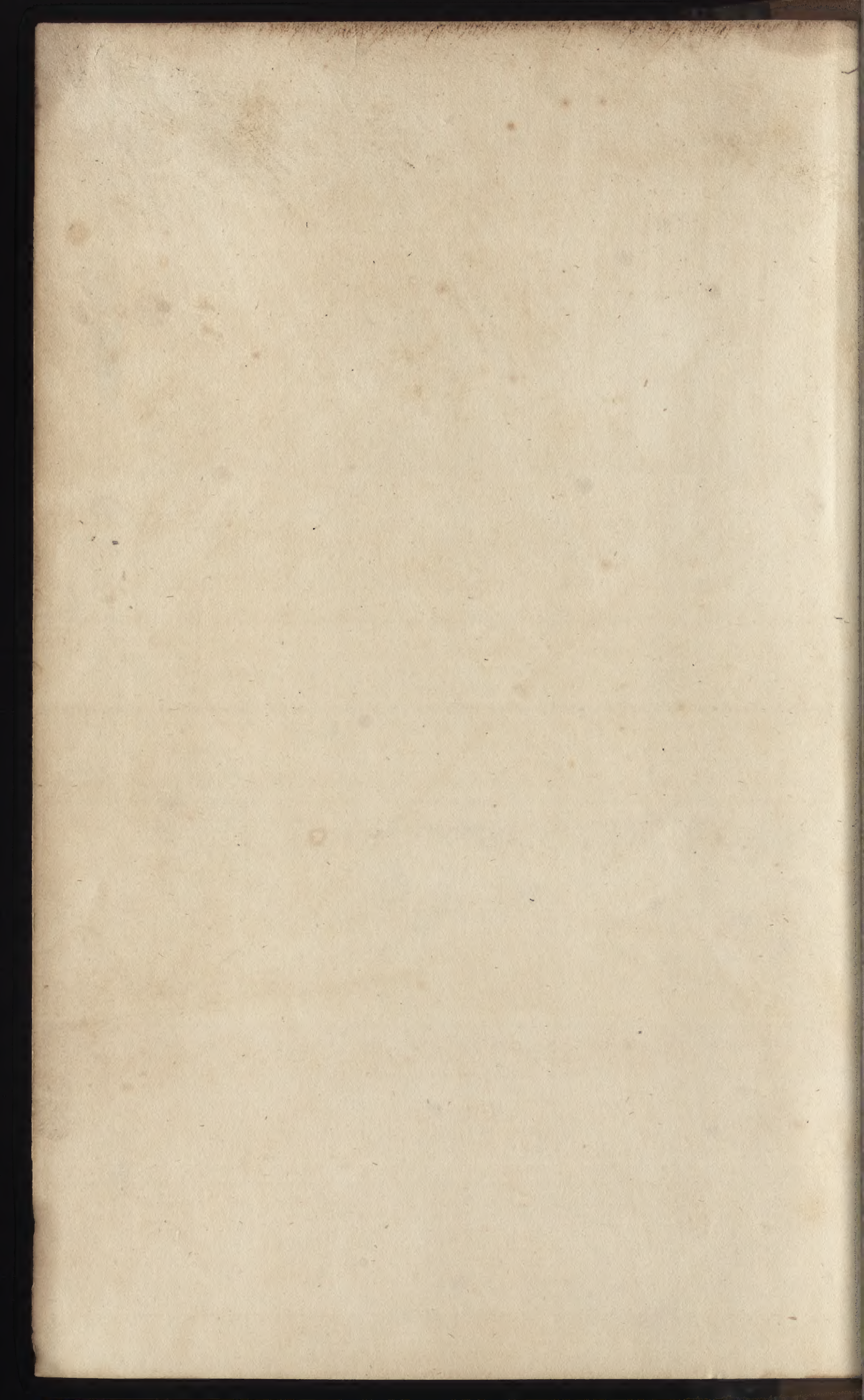








Chas. König
British Museum.

ŒUVRES

DE

ENNIUS QUIRINUS

VISCONTI.

MUSÉE PIE-CLÉMENTIN

Tome Septième.

MILAN,

Chez J. P. Giegler, Libraire.

1822.

MILAN,

De l'Imprimerie et Fonderie
de Jean-Joseph Destefanis,
à S. Zeno, *N.°* 534.

PRÉFACE

DE L'AUTEUR.

Quoique j'aye composé les discours sur les monumens que renferme ce volume sans avoir eu sous les yeux la plupart de ces monumens, je puis cependant assurer qu'ils m'étaient si familiers, et que j'ai apporté tant de soins pour me rendre certain de tout ce qui pouvait encore me paraître douteux, et cela par le secours de quelques personnes éclairées et habituées à l'examen des antiquités et des objets d'art (1), *que je suis persuadé que je n'eusse pu faire mieux à cet égard quand j'eusse eu présens tous les monumens qui sont décrits dans ce volume.*

(1) *L'habile sculpteur le chev. Vincenzo Pacetti, et M. Filippo Aurelio Visconti mon frère, m'ont aidé dans cette circonstance, et d'une manière dont je ne puis trop les louer.*

*Il pourra intéresser les amateurs de l'*Archéographie *par la vérité même des morceaux antiques dont on donne le dessin. Ce sont des Mélanges qui servent de supplément aux autres volumes, et qui feront connaître quelque genre d'antiquité dont il n'a pas été encore question.*

Peut-être que la réunion que j'ai faite, dans ce septième volume, d' Observations *critiques sur les premiers volumes présentera un autre intérêt, et plus grand même* (1). *Guidé par le seul amour de la vérité, j'ai fait moi-même la censure de plusieurs opinions sur les antiquités que j'avais autrefois adoptées, et que de nouvelles études accompagnées d'observations ultérieures m'ont démontré être erronées. J'ai été instruit sur quelques-unes de ces opinions fausses par les écrits postérieurs de plusieurs hommes savans: mais pour la plupart j'ai découvert moi-même les motifs pour les rejeter, ou pour les corriger.*

---

(1) *Ce sont les mêmes que nous avons placées avec soin à la suite des discours et des planches auxquelles elles se rapportent.* (Note des éditeurs).

Si on continue à publier un autre volume des monumens qui existent dans la grande collection du Vatican, j'ajouterai à la fin de celui-ci les Observations critiques sur le reste de l'ouvrage : il est vrai que les trois autres volumes n'offriront pas tant de choses à réformer que dans les premiers.

MÉLANGES
DU
MUSÉE PIE-CLEMENTIN

PLANCHE I.

Apollon Citharède *.

Homère a décrit Apollon pinçant la lyre, et paraîssant en même temps se mouvoir à *grands pas légers* (1). La position et l'action de cette

* Cette statue, haute de huit palmes, deux tiers, est en marbre grec d'un grain fin, appelé vulgairement *grechetto*. La partie antique qui a été découverte, vers la fin du siècle passé, sur la place S. Silvestre *in Capite*, consiste dans le torse seul avec la cuisse droite. Le mouvement de cette cuisse détermine celui qu'avait la figure entière, et le baudrier rappelle la lyre. Les autres parties sont modernes, de même que le tronc autour duquel est un serpent, reptile consacré au vainqueur de Python. Le tout a été exécuté d'une très-bonne manière par M. Giovanni Pierantoni, sculpteur académicien.

(1) Homère, *Hymn. in Apoll.*, v. 514 :

Ηρχε δ'ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Απόλλων,

belle statue donnent la même image que celle dépeinte par le poëte.

Quoique la lyre soit une restauration moderne, le *baudrier*, *baltheum*, sculpté d'ornemens arabesques, qui la soutient, est entièrement antique; et la partie où il se termine donne par ses traces l'idée d'un instrument large, et non pas d'une épée ou d'un carquois qu'il eut servi à suspendre. Nous

---

Φόργμιγγ' ἐν χειρεσσιν ἔχων, ἀγατὸν κιθαρίζον,
Καλὰ καὶ ὕψι βιβὰς.

Deux autem erat illis rex Jovis filias Apollo
Citharam in manibus habens, admirabile ludens,
Pulchre ac alte ascendens.

Il n'y a pas de doute que ces *pas élevés et beaux* d'Apollon accompagnés des sons de sa lyre, indiquent le mouvement majestueux et régulier des danses sacrées (Athénée, liv. 1, page 22). On lit les mêmes vers, avec de petites variétés, dans la même hymne, n.° 202. Ce nombre appartient à toutes les éditions : à la vérité une observation de Ruhnkenius a prouvé qu'il y a deux hymnes différentes à Apollon réunies en une seule. Les vers cités appartiennent à la seconde, qui est à la louange d'Apollon de Delphes, tandis que par les premiers on célèbre Apollon de Délos. En nommant Homère comme l'auteur de ces vers, certainement très-anciens, je ne prétends pas rien décider sur les motifs, qui ont déterminé les critiques à en douter, malgré l'assertion de Thucidide qui attribue absolument à Homère l'hymne en l'honneur d'Apollon. Je pense cependant que le témoignage de Thucidide doit s'appliquer seulement à la première des deux hymnes réunies, c'est-à-dire à celle adressée à Apollon Délien, qui se termine par le vers 178. Cette observation end inutile beaucoup de contestations.

avons observé la lyre d'Apollon qui pend à un baudrier semblable sur un autre simulacre du même Dieu (1); et les anciens eux-mêmes parlent de la richesse et des ornemens du *baudrier* des joueurs de lyre (2).

Le lieu d'où fut retirée cette sculpture mérite d'être observé. Ce fut à la place de S. Silvestre *in Capite*, faisant partie du champ de Mars de l'ancienne Rome, où les typographes les plus érudits ont placé les édifices de l'empereur Domitien (3). Au nombre de ces édifices était un *Odéon* (4), édifice destiné a des combats et à des spectacles en musique. Notre statue a dû très-convenablement être placée dans un pareil lieu: et même cette découverte semble confirmer l'opinion des typographes qui a été adoptée par des motifs assez probables.

Les parties antiques de la statue sont d'un excellent travail. Ses contours nobles et délicats appartiennent au style idéal; ils sont conduits et exécutés avec amour, et pleins de correction. L'artiste habile qui l'a restaurée paraît avoir bien saisi son action. Il a su donner à la physionomie du Dieu un certain air d'exaltation, de transport surnaturel.

---

(1) Tome I de cet ouvrage, pl. XVI.

(2) *Balteus caelatus*. Apulée, *Florid.*, déjà cité dans le I volume.

(3) Nardini, *Roma vetus*, liv. VI, ch. X; Venuti, *Roma antica*, P. II, c. III, p. 77 et 78 de la dernière édition.

(4) Suétone, *in Domitiano*, c. 5.

Il a imité, sans la copier servilement, la très-belle tête d'Apollon de la Galerie Giustiniani (1).

PLANCHE II.

Bacchus sous des habits de femme *.

Quoique la tête antique, couronnée de lierre, ait été ajoutée à ce simulacre, il n'a jamais représenté d'autre sujet que Bacchus. L'action de danser que l'on aperçoit dans cette draperie voltigeante, plus que dans la position des pieds, convient à ce Dieu, qui, selon une hymne d'Orphée (2):

locos virides pede persultanti
Pervolgat ;

et que l'on salue dans un autre en se servant de l'épithète *Saltator* (3).

---

(1) *Galleria Giustiniani*, partie II, pl. 42, le buste inférieur.

* Cette statue, sculptée en marbre de Luni ou de Carrare, a de hauteur huit palmes. Elle était dans la Villa de Sixte Quint, depuis Négroni, où on la connaissait sous le nom d'Hermaphrodite. Ce qu'elle a de moderne c'est la base et les deux pieds, la jambe gauche jusques sous le genou, avec la draperie qui la recouvre ; tout le bras droit, et la partie inférieure du gauche. La tête antique du Bacchus qu'on lui a adaptée, dont le cou est moderne, n'est pas la même qui lui avait été placée dans le principe, lorsqu'elle était dans la Villa Négroni.

(2) *Hymn.* LV, v. 4. La version latine de Scaliger conserve toute la majesté de l'original.

(3) *Hymn.* XLV. *Σκιρτητά.*

L'habillement de femme, ample et long, sans laisser cependant équivoque le sexe de la figure, est particulièrement propre au fils de Sémélé, qui dès son enfance fut déguisé en fille (1), qui reçut depuis une tunique de femme des mains de Cybèle et qui sous cet accoutrement partit pour aller conquérir les Indes (2); celui enfin que les poëtes et les monumens nous offrent souvent avec ces vêtemens (3), et celui dans qui la vieille et mystérieuse théologie reconnaissait les deux sexes (4).

L'écharpe ou la *zona* qui lui serre les flancs, différente de la ceinture, laquelle est cachée sous les plis retombans avec symétrie de la tunique, est aussi une partie de l'habillement Bacchique dont parlent les anciens écrivains, et qui est représentée sur divers monumens (5).

La robe de femme dont Bacchus est vêtu, sans

---

(1) Apollodore, liv. III, c. 4, § 3.

(2) Le même, l. c., c. 5, § 1.

(3) On devra lire dans les Dionysiaques de Nonnus la belle description qu'il fait de l'habillement de femme de Bacchus, liv. XIV, v. 159 et suiv.

(4) Cette doctrine qui reconnaissait en Bacchus les deux sexes, tirait son origine de l'ancienne mythologie égyptienne, passée dans les mystères Orphiques. On peut utilement consulter sur cette opinion et sur les Hermaphrodites Bacchiques l'opuscule érudit du professeur Heinrich, imprimé à Kiel en 1805, sous le titre: *Hermaphroditorum artis antiquae origines et caussae*, pag. 18, seqq. et 39.

(5) Orphée, *Fragm.*, VII, v. 17, éd. Gessner; Nonnus, loc. cit, v. 167; *Musée Capitolin.*, tom. IV, pl. 63.

manches, est décrite par Sidonius Apollinaris, dans quelques vers qui paraîtraient avoir été composés à la vue de ce simulacre, si les symboles, savoir le thyrse et le *cantharus*, y étaient rétablis:

Cantharus et thyrsus dextra laevaque feruntur;
Nec tegit exsertos, sed tangit palla lacertos (1).

Le travail de cette statue est du temps des Romains, comme on peut l'assurer d'après la qualité du marbre. Le style, qui n'est pas assez décidé et sûr dans les contours et dans la projection des plis, me fait conjecturer que c'est une copie de quelque excellent original qui avait été exécuté à Rome, ou qui fut transporté de la Grèce. Il n'est pas facile cependant de deviner à quel auteur on pourrait en attribuer l'invention, dans le nombre de tant d'images de Bacchus en bronze, en ivoire et en marbre (2), que les Payens adoraient, et

---

(1) *Carm.* XXII, v. 31. Ici le mot *palla* signifie vêtement de femme tombant aux talons, *talaris*, comme nous l'avons observé ailleurs (tome I, pag. 159, note (4)): on peut voir les fig. des pl. XVI et XVII. La tunique de femme de Bacchus avait le nom propre de *Bassara*, que les scoliastes d'Horace (ode XVIII du liv. I, v. II) dérivent de la Lybie. Les statues de Bacchus barbu sont ordinairement vêtues de cette tunique, mais qu'on ne croye pas cependant que l'autre statue ait jamais eu une tête de Bacchus avec la barbe. Les contours jeunes et délicats de ses membres qu'on aperçoit sous la draperie, et ceux de la portion du bras qui reste, s'opposent à une telle supposition.

(2) Oeuvres d'Alcamène, de Phidias, de Briassi, d'Eutichide, et d'autres célèbres sculpteurs.

du très-petit nombre de celles dont nous connaissons l'habillement et la pose.

PLANCHE III.

Silène avec une Outre *.

Nous avons vu souvent les Silènes, les Satyres et les Faunes, tantôt chargés du poids de cette outre, tantôt appuyés dessus comme sur des coussins moëlleux, et nous n'avons pas négligé de remarquer, selon les occasions, le parti ingénieux et élégant que les anciens sculpteurs ont tiré de semblables groupes pour l'ornement des fontaines (1). Notre Silène, chauve, velu et couronné de lierre, montre beaucoup de gaieté en soutenant de ses deux mains sur ses épaules un poids qui semble précieux pour lui. Mais pour enrichir cette explication, d'un sujet assez ordinaire, par quelques ob-

---

* Cette petite statue en marbre de Luni, fut trouvée en 1789 à *Roma-vecchia*, possession qui est le long de la voie Appia, comme l'observe mons. l'abbé Riccy dans le livre qu'il a publié à Rome l'an 1802, in-4.°, sous le titre de *Ricerche sull' antico pago Lemonio*, page 129. Notre Silène est haut d'un peu plus de trois palmes et demie; les jambes, le bras gauche, la main droite, et d'autres petites parties sont restaurées.

(1) Pour ne pas chercher des exemples hors de cet ouvrage, on n'aura qu'a recourir aux pl. XLVII et XLVIII du tome I, XXIV et XXVII du IV, XIII du V, et l'on comparera avec ce que nous avons dit de ces sculptures.

servations qui puissent servir à donner des éclaircissemens sur des figures analogues à celle-ci, je parlerai des Silènes en bronze destinés aussi à des fontaines, mais qui sont à cheval sur une outre qu'ils semblent conduire avec les deux pattes (1). Des figures de telle sorte publiées parmi les bronzes d'Herculanum, n'ont encore été accompagnées d'aucune explication qui soit satisfesante. Voici ma conjecture.

Je crois que ces images avaient rapport à l'usage que l'on faisait des ces outres dans les opérations militaires. On s'en servait autrefois pour faire passer plus facilement les armées sur les fleuves. Cet usage était devenu si général, que les Romains eurent un corps d'*Utriculari* attachés au service de leurs armées, comme sont aujord'hui les *Pontoniers* (2). Mais ce qui rend l'explication que je propose plus applicable au Silène de bronze, c'est l'ancienne opinion de Nonnus, qui attribuait cette invention militaire à Bacchus, et à ceux de sa suite qui commandaient (3). Il s'en était servi avantageusement

---

(1) *Bronzes d'Herculanum*, tome II, page XLIV.

(2) On peut parcourir tout ce qu'a recueilli sur les collèges des *Utricularii* avec beaucoup d'érudition et de sens le doct. Calvet, dans une dissertation que le professeur Martini a traduite en latin, et qu'il a fait imprimer à Leipsick en 1787, et insérer dans sa *Sylloge altera monumentorum antiquorum* : l'original français avait été imprimé à Avignon dès 1776.

(3) *Dyonis.*, l. XXIII, v. 150 et suiv., dit de Bacchus, que:

Ἀσκοῖς δαιδαλέοισι χέων ποιητὸν ἀήτην

dans la conquête de l'Inde. Ainsi ces meubles qui avaient été dans le principe consacrés à des usages, non pour satisfaire l'ambition du vainqueur de l'Inde, mais seulement pour se livrer à toute la gaieté des banquets célébrés par l'inventeur des vendanges, devinrent des instrumens de guerre.

J'ai dit leur usage primitif, parce qu'il semble que les outres furent les plus anciens vases dans lesquels on conserva le vin, et pendant long-temps même les seuls connus (1). Par la

---

Δέρματι φυσαλέῳ διεμέτρεεν Ἰνδὸν Ὑδάσπην.
Ἐνδομύχων δ' ἀνέμων ἐγκύμονες ἔπλεον ἀσκοί.

« Ayant eu l'adresse de renfermer l'air dans des peaux,
« il traversa dessus dans l'Inde l'Hydaspe : les outres de
« Bacchus flottaient sur les eaux, soutenues par l'air qu'el-
« les contenaient. »

On peut lire la même chose dans le II volume in-4.° du bel ouvrage, plein d'une véritable érudition, qui est intitulé : *Voyage dans l'Empire Ottoman, l'Égypte et la Perse, etc., par G. A. Olivier, Paris chez H. Agasse.* Aujourd'hui encore les outres servent dans l'Orient en place de barques pour passer le Tigre et les autres canaux de la Mésapotamie, et pour transporter les marchandises.

(1) On fait clairement mention d'outres de vin dans un passage du livre de Josué, ch. IX, v. 4 et v. 13. Il n'est pas également démontré que ce fût une outre qu'Abraham donna à Agar, *Génèse*, XXI, v. 14. Le texte hébreu ne se sert pas du même mot, cependant les Septante les traduisent tous deux par *ἀσκὸς*, *outres* : et par la correspondance des deux mots arabes analogues, on peut croire que ce que la vulgate traduit par *utrem* dans ce passage, est véritablement une outre. Quand on perdit l'usage de mettre le vin dans les outres, on les employa

suite ils cédèrent la place aux *dolia* ou jarres de terre cuite qui remplissaient les celliers riches, *Cellae*, ou caves des Grecs et des Romains. Enfin les auteurs nous disent que vers le temps d'Auguste on imagina les tonneaux en bois, comme les nôtres, à cercles de fer; et quelques monumens rares nous les représentent; les poëtes de ce siècle d'or semblent eux-mêmes quelquefois y faire allusion (1).

---

pour renfermer d'autres liquides, comme l'huile et l'eau, à laquelle elles paraissent avoir été destinées dès l'origines, selon le passage cité de la Génèse.

(1) Les tonneaux en bois cerclés en fer sont indiqués dans Strabon, liv. V, p. 151 de l'édit. de 1587 et ailleurs: et même plus distinctement par Pline, liv. XIV, § XXVII. = (*vinum*) *ligneis vasis condunt, circulisque cingunt*. On conservait, et peut-être conserve-t-on encore, dans le Musée prophane de la bibliothèque du Vatican un petit baril antique. Ficoroni dans son *Labico* a publié une lampe sur laquelle est représenté un baril avec ses cercles, et il n'y a pas d'équivoque. Je crois que c'est à de semblables vases, faits pour conserver le vin, que l'on fait allusion dans un passage très-obscur de Properce, liv. IV, él. VI, v. 7 et suiv. Voici les paroles:

Carmenque recentibus aris
Tibia Mygdoniis libet eburna cadis.

Le poëte compare à de petits barils d'ivoire les parties de la flûte qui s'emboîtent l'une dans l'autre, et qui sont garnies de petits cercles, comme le sont les tonneaux. Mais ces barils d'ivoire versent des vers et de l'harmonie, au lieu du vin que versent les véritables barils; c'est de-là qu'est tirée l'élégante métaphore: *libare carmen* qui vient de l'usage de *libare vina* dans les sacrifices. La flûte, *Migdonium*, c'est-à-dire celle qu'inventa

Notre petite statue faisait probablement aussi un ornement à quelque fontaine : son attitude est naturelle et gracieuse ; quant à l'exécution elle n'est pas tout à fait au-dessous du médiocre : cependant elle est terminée avec soin. On a fait beaucoup d'usage du trépan dans les cheveux, dans la barbe et dans les poils.

PLANCHE IV.

TROIS SILÈNES QUI SOUTIENNENT UNE COUPE *.

L'esprit qui guidait les arts grecs était un esprit d'imitation. Il avait porté les plus anciens artistes à copier la nature ; et il engagea ceux qui les suivirent à imiter la nature et l'art. Le

---

Marsias dans la Lydie ou la Phrygie, fait découler de ses tubes d'ivoire, qui ressemblent à des petits barils cerclés et ajustés l'un dans l'autre, au lieu de vin, la liqueur allégorique de la poësie, déjà comparée au vin que l'on verse dans une coupe de Pindare, au commencement de la VII Olympique.

* On trouva deux de ces statues, et les restes seulement de la coupe, dans les mêmes fouilles de *Roma vecchia*, où l'on découvrit le Silène de la planche précédente, et dans la même année (Riccy, *Pago Lemonio*, page 130). La hauteur des figures courbées et à genoux est de trois palmes et demie, en marbre de Luni ; la coupe est moderne. On en voyait, pour ainsi dire, l'empreinte dans les parties supérieures des outres applaties et même un peu concaves sur lesquelles elle était placée. Quelques-unes des extrémités des deux figures antiques sont restaurées.

mouvement gracieux d'une figure, la simplicité des ornemens d'un support, n'avaient pas été plutôt connus qu'on les voyait imités dans cent morceaux différens. Les uns conservant la pose de l'original qu'on admirait, cherchaient cependant à en perfectionner les proportions, à donner plus de grâce à toutes ses parties, et même à en varier l'ensemble par quelque léger changement (1). Alors la perfection des ouvrages exposés en public était presque un degré qui servait à arriver à une plus grande perfection. Ce n'était pas, comme à présent, un obstacle, qui en voulant faire éviter l'imitation, entraînait à 'éloigner de la simplicité et du naturel.

Nous avons dans le monument qui est sous nos yeux un exemple frappant de cette maxime que je viens d'établir. L'idée de faire tenir une coupe par trois figures à genoux est née dans

---

(1) Nous en voyons des exemples dans les Vénus nues, y compris celle Médicis, de Cléomènes. Il y a peu de différence dans toutes avec le premier original qu'en a donné Praxitèle, c'est-à-dire la Vénus de Gnide; dans l'Hercule de Glycon qui offre peu de changemens avec l'original de Lysippe, que d'autres artistes anciens ont répété plus fidèlement par rapport à l'attitude; et dans d'autres ouvrages d'art des Grecs, qu'il serait trop long de détailler. Les modernes ont bien différemment que ces anciens jetté les hauts cris lorsque le Dominiquin a suivi dans sa *Communion de S. Jérôme* l'idée d'Augustin Caracche, et que Mengs a imité de Coypel le groupe de l'Histoire et du Temps, que celui-ci a peint à fresque dans le Vatican.

l'enfance de l'art. Le premier exemple que l'histoire nous en a transmis prend son époque environ 640 ans avant l'ére chrétienne (1): en voici l'explication.

Le navire d'un certain Coléon de Samos allait en Égypte, chargé de marchandises (2); un vent du Levant très-constant, éloignait Coléon des rives du Nil, et le repoussait vers une petite île près de la Lybie; ensuite il le reportait, lui étant toujours contraire, à Tartesso, jusqu'aux colonnes d'Hercule; peut-être à Cadix. Le batiment arrivé en ce lieu, les marins de Samos firent un très-grand bénéfice par la vente de leurs marchandises, dont ils avaient perdu l'espérance de se défaire. Étant revenus heureusement dans leur patrie, ils retirèrent le dixième de leur gain (c'était six talens), pour en élever aux Dieux un monument qui attestât leur reconnaissance, et qui apprît à la postérité la plus reculée tout leur bonheur. Ils consacrèrent dans le temple de Junon, à Samos, un grand cratère en bronze orné de têtes de griffons. Trois figures, aussi en bronze, plus grandes que nature, ayant les genoux à terre, s vaient de supports à ce grand vase qu'elles so enaient sur les épaules (3).

---

(1) Voyez la *Chronologie d'Hérodote*, tome VII de la traduction française, publiée par mon savant collègue M. Larcher, page 606 de la seconde édit. de 1802.

(2) Hérodote, liv. IV, c. 152 et suiv.

(3) Le même auteur, lieu cité: en voici la traduction = *Ces Samiens ayant mis à part six talens, qui étaient le*

Cette invention riche et agréable ne fut jamais négligée par les artistes anciens: ils continuèrent plusieurs siècles après à la copier, la reproduire, en variant ou le genre, ou le sexe, ou la proportion des figures; quelque-fois aussi en changeant quelque chose dans la pose, en variant la forme et l'usage des coupes ou des vases, sans abandonner cependant la première idée, si juste et si naturelle, de faire mettre au moins un genou à terre par chacune des figures qui les soutenaient.

Nous verrons dans le courant de ce volume d'autres figures semblables. Quant aux trois Silènes du monument que nous expliquons, lesquels, courbés et agenouillés, ayant la tête couverte de peaux de lions, et les épaules chargées d'une outre, supportent un grand cratère destiné sans doute à une fontaine magnifique,

---

dixième de leur gain, ils en firent fabriquer un vase en bronze en forme de cratère argolique : tout autour règne un ordre de têtes de griffons: ils le consacrèrent ensuite dans le temple de Junon, en le faisant soutenir par trois statues colossales de bronze à genoux, ayant sept coudées (de proportion). = En traduisant le mot προκρόσσοι, épithète que donne l'Historien aux têtes de griffon, par *un ordre, un rang*, j'ai suivi le sens que donne Homère à ce mot, comme cela est indiqué dans l'*appendix* au *Thesaurus* d'Henri Étienne. Je me suis par cette raison écarté de l'interprétation donnée par Laurent Valla, que la plupart des commentateurs ont suivie, parce que le sens qu'elle offre ne peut convenir à ce que nous observons d'analogue au cratère de Samos, dans les monumens antiques.

ils sont certainement une belle imitation du monument de Samos, et qu'on renouvella à Rome sept à huit siècles plus tard. C'est une fantaisie fort agréable qui y a introduit les peaux de lion (1), dans la tête desquelles nous apercevons, avec une surprise de plaisir, non le visage terrible d'un Hercule, mais la physionomie comique d'un Silène. Des outres qui servent de coussin (*spïra* ou *pulvinum*) ou, comme nous disons aussi, de bourrelet pour adoucir le poids que soutient la tête des Silènes, sont une idée fort ingénieuse, et d'autant plus que se trouvant comprimées par la charge, elles ont une forme un peu écrasée. Là se trouvait le motif de l'écoulement de l'eau contenue dans le cratère, qui sortant par les trous d'ouverture de ces outres, devait former des jets agréables et variés autour de cette fontaine.

Le travail de ces figures, sans être très-correct, est fait cependant avec assez de goût. Leur attitude parfaitement inventée donne une élégance rare à tout l'ensemble de la composition.

---

(1) Nous avons fait remarquer dans le discours de la pl. 22 du tome IV de cet ouvrage, et spécialement dans une note sur la même planche qui est à la p. 191, que les lions étaient placés au nombre des bêtes féroces qui appartenaient à Bacchus. Voyez aussi Athénée, l. V, p. 201, F.

PLANCHE V.

Isis Salutaire *.

Le caractère général de cette statue est du à sa restauration. Ainsi nous ne parlerons des attributs qui lui sont ajoutés, qu'autant qu'il sera nécessaire pour les justifier. Nous fixerons plutôt notre attention sur la tête antique, laquelle a toujours appartenu à un simulacre d'Isis de l'école grecque. Les symboles de cette Déesse se trouvent dans cet ornement qu'on appelle communément *diadême*, mais que les anciens ont plutôt connu sous le nom de *couronne* (1). On y voit deux serpens sculptés l'un contre l'autre, comme nous les avons remarqués dans le buste d'Isis voilée qui est dans ce Musée (2). Ce qui rend le monument qui nous occupe différent et

---

* Cette statue, qui a quelque chose de plus que neuf palmes, est en marbre grec de Paros : mais la tête antique, qui est rapportée, est de marbre *cipollin* ou pentélique. Le bras droit et la moitié antérieure du gauche sont modernes; le cou est moderne aussi, de même que quelques parties de la draperie. On est incertain sur la fouille d'où elle fut tirée ; et elle appartint d'abord à M. Pierantonj, qui après l'avoir restaurée la céda à S. M. Pie VI. Elle a été ensuite dans le *Musée* de Paris, ayant été comprise parmi les cent objets d'art cédés à la France par le traité de Tolentino.

(1) Στεφάνη. Athénée, l. v., p. 201, D, dans la description de la figure de Junon.

(2) Tom. VI, pl. XVII, § 1.

plus remarquable que l'autre, c'est que dans le buste il y a un disque, symbole de la Lune, qui sépare les deux serpens; et qu'ici la même planette est indiquée par un emblême, qui n'est pas égyptien, mais grec, et beaucoup moins ordinaire. La Lune, dont Isis est la divinité, a ici pour symbole la Gorgone, qui, selon Clément d'Alexandrie, est son hiéroglyphe (1), et qui est exprimé comme tel sur différentes médailles grecques, et sur les étrusques de Populonia, où un masque ou un visage semblable est accompagné de la demi-lune (2), et paraît devoir se rapporter au nom de cette ancienne ville, dont le

---

(1) Γοργόνιον τὴν Σελήνην, διὰ τὸ ἐν ἀυτῇ πρόσωπον. *Stromat.*, liv. V. = *Ils appellent la Lune Gorgone à cause du visage qu'on lui voit.* Plutarque, dans le traité *de facie in orbe lunae*, la dépeint justement comme une Méduse en disant *que cette face épouvante les ames qui y sont transportées, et qu'à mesure qu'elles s'en approchent, elle leur paraît plus sombre et plus horrible* = p. 944, tom. II, de l'édit. de Francfort, 1620. Le même auteur indique dans plusieurs endroits de ce traité qu'il y a une relation entre la planette lunaire et Minerve. Ne pourrait-on pas de cela tirer une nouvelle explication et différente de celle qu'on donne de la tête de Méduse, qui se voit sur les images de la Déesse? Ce masque serait le symbole de la pleine lune, comme la demi-lune, qui indique les images de Diane, est le symbole de cette planette dans ses autres phases.

(2) Eckel, *Numi Anecd.*, pag. 10. On peut consulter encore la remarque que fait le même antiquaire sur les médailles de Naples en Macédoine, d'Abidos et de Paros, dans sa *Doctrina Numorum*, et autres lieux qui y ont rapport.

nom s'écrivait le plus anciennement *Popluna*, presque *Pop*LVNA.

Comme la belle tête dont nous parlons, s'adaptait si bien à cette statue de femme plus grande que nature, mais à laquelle manquaient la tête et une partie des bras, et qui par cette raison était privée de ses symboles, on a conçu le dessein de lui faire représenter la Déesse du Nil, sous la ressemblance d'une divinité *Salutifere*, ou, comme les anciennes inscriptions la nomment, d'Isis *Salutaris*, Salutaire (1). D'après cette idée on plaça dans ses mains le serpent d'Hygie ou de la Santé, et la patère qui a le même rapport: et ces attributs se rapportaient aux serpens du diadême pour lesquels cette Déesse pourrait s'appeler:

aspide cincta comas (2).

On a quelquefois ajusté sur des images d'Isis les symboles de plusieurs autres divinités, ce

---

(1) Gruter, LXXXIII, 15. Un passage classique de Diodore de Sicile donne entièrement le motif de ce titre d'Isis. En voici la traduction latine: = *Isin multa sanitati hominum pharmaca invenisse, Aegyptii tradunt, utpote quae scientiae medicae fuerit peritissima .... nunc quoque sanatione hominum maxime gaudet, ... et totius prope orbis testimonio se niti, qui effusis deam honoribus, ob praesens in medicando numen, remunerentur*: liv. 1, § 25.

(2) Valérius Flaccus, liv. VIII, v. 418. La seule idée d'Heinsius de changer dans ce passage le mot *aspide* en celui de *spicis*, peut faire voir à combien d'erreurs peut être sujette cette critique qui n'est pas appuiée sur la science des antiquités.

qui fit donner à ces figures le nom de *Panthéennes* (1). Elles faisaient allusion à différentes fonctions de cette Déesse, qui représentait dans l'Égypte presque toutes les Déesses de la Grèce (2). Mais les symboles qui lui étaient plus particuliers la désignaient comme Déesse salutaire :

. . . . *nam posse mederi*;

c'est ainsi que s'adressait à elle un poëte malade :

Picta docet templis multa tabella tuis (3).

La manière qu'on remarque dans cette statue semble conserver quelque trace du style le plus ancien de l'art. Les mouvemens de sa draperie ont, à la vérité, quelque chose de gracieux et de la variété, mais sa tunique est sillonnée par des plis paralèlles et égaux, comme on les voit dans beaucoup de morceaux étrusques ou grecs de la plus ancienne école. Les lignes principales de la figure tiennent beaucoup de ce genre de contours que les Grecs appelaient ὀρθοὶ ou *droits*, comme pour les caractériser et les distinguer de ceux qui s'exécutèrent dans des temps moins reculés, et qu'on nomma σκολιοὶ ou *serpentans* (4).

---

(1) On peut regarder comme telles quelques images d'Isis avec des simboles de la fortune et d'autres divinités, que l'on trouve dans les bronzes d'Herculanum, t. II, pl. 25, 26 et 27.

(2) On connait sur ce sujet un passage d'Apulée, au liv. XI, *Metamorph.*

(3) Tibulle, liv. I, él. III, v. 27.

(4) Pausanias, liv. II, c. 20; Strabon, liv. XIV, p. 440

Le bracelet, *armilla*, qui orne la partie supérieure du bras gauche, est garni dans le milieu par une pierre ovale, et ressemble à ceux que l'on voit aux copies antiques de la Vénus de Gnide. Les bracelets ornent souvent les bras d'Isis, dans ses statues égyptiennes et grecques.

PLANCHE VI.

Pastophore Égyptienne *.

Les Égyptiens, dès les temps les plus reculés, avaient l'usage de retirer de leurs temples les images de leurs Dieux dans les jours de solennités, et de les porter au-dehors renfermés dans de petits tabernacles en bois doré et richement décorés (1). On appelait ordinairement dans ce

---

de l'édit. du 1587. Winckelmann à bien remarqué l'opposition de ces deux termes grecs, mais il semble les avoir entendus différemment, *Hist. de l'Art*, *etc.*, liv. I, c. 1, § 26 de l'édit. romaine.

* Elle est en très-beau basalte verd, de hauteur trois palmes; elle n'a de moderne que la tête. M. l'avocat Féa l'a publiée dans l'édition romaine de l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann, tome I, pl. VII. M. l'ab. Cancellieri l'a reproduite de nouveau dans son ouvrage *de Secretariis*, tome I, page 6.

(1) Hérodote, II, c. 63. Le décret des prêtres égyptiens contenu dans l'inscriptions de Rosetta, dont on fera mention particulière ci-dessous, après avoir ordonné que les images de Ptolomée V Epiphane seraient placées

pays (au moins sous la domination des Grecs, et quand leur langue y devint familière) *thalami* (*Pasti*), les temples, et plus particulièrement les chapelles et les tabernacles qui étaient ou sous les portiques d'entrée, ou dans les sanctuaires (1). De-là le même mot fut employé pour désigner ces petites chapelles portatives que l'on voyait ordinairement embellir les pompes et les processions égyptiennes, et l'on donna le nom de *Pastophores*, ou porteurs de *thalami*, à ces ministres sacrés qui s'exposaient à la vénération de la multitude en portant ces objets avec une contenance religieuse (2).

---

dans tous les temples, renfermées dans de semblables tabernacles d'or (ligne 41), ajoute, à la ligne 42:

ΚΑΙ ΕΝ ΤΑΙΣ ΜΕΓΑΛΑΙΣ ΠΑΝΗΓΥΡΕΣΙΝ ΕΝ ΑΙΣ ΕΞΟΔΕΙΑΙ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΤΟΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΕΥχαριστου ναου ἐΞΟΔΕΥΕΙΝ:

et in magnis solemnitatibus in quibus exitus aedicularum aguntur, aediculam etiam dei Epiphanis Gratiosi exire :

(1) Pline, liv. VII, § 71. *Delubra quae thalamos vocant :* il parle de deux chapelles du Dieu Apis: d'où vient la glose d'Hésychius, v. Παστοφόριον, qui l'explique par ναὸς ἐνανθής = *Thalamus* . . . . temple orné de fleurs.

(2) Le nom et les fonctions des *Pastophores* est de porter les images des divinités dans les processions égyptiennes; il a été parfaitement expliqué par Gisbert Cuper dans son *Harpocrates*. Ce savant a indiqué le véritable sens de cette parole grecque que les lexicographes modernes, même

Nous avons beaucoup de monumens qui font connaître ce rit, et l'un des plus remarquables et le plus curieux c'est la statue dont nous allons nous occuper. Il mérite d'autant plus parce que cette figure portant un tabernacle, semble être celle d'une femme, et qu'elle a été restaurée comme telle après un mûr examen.

Le plus savant interprète des antiquités égyptiennes a regardé cette restauration comme provenant d'une erreur (1). Il semble cependant qu'il y a plus d'un motif qui puisse justifier le sculpteur moderne d'avoir placé une tête de femme à cette statue, pour remplacer celle qui manquait. On a cru reconnaître dans cette image tronquée une figure de femme à une certaine délicatesse dans les extrémités, à une certaine rondeur dans les contours, et même à l'élévation de la poitrine; toutes ces choses paraissaient peu convenir à une figure d'homme. Ces signes peuvent être équivoques, mais ils méritent d'être remarqués. Ce qui peut être moins équivoque, c'est cet habillement feminin qui

---

les plus savans; n'avaient pas expliqué: et il est étonnant que Forcellini n'ait pas profité des observations de Cuper. Cependant non-seulement *Pastos, thalamus*, mais *Comasia*, chapelle portative, et *Chalybé*, tabernacle, étaient les noms que l'on donnait à ces petits temples portatifs, sur lesquels on peut consulter encore les différens ouvrages indiqués dans une note très-érudite de M. l'abbé Cancellieri, p. 135, 136, de son ouvrage *de Secretariis Basilicae Vaticanae*.

(1) Zoëga, *de Or. et usu Obelisc.*, Sect. IV, ch. II § III, note (24).

consiste dans une tunique, avec des manches qui couvrent la moitié du bras, s'élargissant en forme de cône ou de trompette; elle est fermée jusqu'au cou. Cette tunique est recouverte par un tablier attaché sous le sein, et que l'on voit assez ordinairement aux figures de l'un et de l'autre sexe. Il n'en est pas de même de la tunique. Je n'ai jamais vu des manches pareilles qu'à des figures de femmes (1). Quant aux figures d'hommes qui sont ceintes d'un tablier semblable, elles ont constamment la poitrine et les bras nus. Ce petit jupon est quelquefois suspendu à leurs épaules au moyen de bandelettes, mais il n'est jamais mis dessus une tunique (2).

En outre de cela, un des argumens principaux sur lequel on avait établi une opinion contraire, a perdu depuis quelques années de sa valeur. On croyait généralement, sur la foi d'Hérodote, que les femmes n'étaient pas admises en Égypte parmi les ministres sacrés, et que

---

(1) J'observe cette forme des manches dans une figure qui est répétée en Égypte à l'entrée de différens tombeaux, et qui a été dessinée par M. Dénon, gravée ensuite à la planche 128, n.° 2 de son bel ouvrage intitulé: *Voyage de la haute et basse Égypte*. Il pense avec beaucoup de probabilité que cette figure représente la veuve du défunt. On voit encore des manches semblables à la tunique d'une joueuse de lyre, gravée au n.° 27 de la planche 135 du même ouvrage.

(2) Voyez aussi les pl. 121 aux numéros 6 et 9, et 136 du voyage cité.

les exemples que l'on donnait contre cette idée, appartenant à une époque à laquelle les superstitions égyptiennes furent transportées dans l'empire romain, étaient par cette raison beaucoup postérieurs à l'époque du monument dont nous parlons, et qu'on ne pouvait sans anacronisme l'appliquer à notre question. L'inscription en trois espèces de caractères, qui fut découverte en Égypte, et publiée en France (1), a changé entièrement nos idées sur quelques points d'antiquité égyptienne. Elle nous a démontré deux vérités, qui toutes deux concouraient à décider notre question: la première, c'est que l'Égypte dès le temps des Ptolomées, avait des prêtresses qui occupaient un rang assez important dans la hiérarchie (2); la seconde, c'est que l'usage et l'art

---

(1) L'apographe de cette inscription, connue à présent sous le nom de Rosette, est accompagné d'une dissertation érudite de M. Ameilhon, et publiée pour la partie grecque à Paris l'an 1803, in-4.°, de l'imprimerie de l'Institut. A la ligne 5 de l'inscription sont nommées trois prêtresses *eponimes*, c'est-à-dire qu'elles distinguaient en Égypte les dates des actes sacerdotaux. On peut encore voir ce qu'a noté sur cette particularité le célèbre Villoison, sur la tombe duquel pleurent encore les muses grecques, dans sa *troisième lettre* sur le monument, insérée dans le *Magasin Encyclopédique* de M. Millin, IX année, tome 2, page 323.

(2) Il semble cependant que dès la plus haute antiquité, les femmes furent en Égypte consacrées au culte, voyez Hérodote, liv. 11, c. 54, et au même endroit la note de Walkenaer. Elles n'avaient pas cependant la dignité de prêtresses. Mais qui nous dit que les *Pastophores* fus-

d'écrire en caractères hiéroglyphiques, et de les graver sur la pierre, a continué sans interruption sous les Ptolomées, de manière qu'il n'est pas facile de distinguer l'écriture de l'Égypte indépendante, d'avec celle de l'Égypte conquise (1): et par cette raison les sculptures marquées par ces caractères peuvent être de beaucoup postérieures aux époques auxquelles on les attribuait.

Voulant venir actuellement à des observations plus particulières sur notre *Pastophore*, il faut remarquer que la délicatesse des hiéroglyphes ne correspond pas au fini agréable de la sculpture (2), laquelle semble s'éloigner en partie du style le plus ancien de l'art égyptien. Les petites têtes de lion qui forment les bracelets sont touchées sans secheresse, et ressemblent à des camées. Cette recherche dans le fini n'est pas d'accord avec la gravure un peu négligée des hiéroglyphes, et un pareil contraste nous persuade que la petite statue en question peut être l'ouvrage d'un siècle dans lequel le ministère des

---

sent mises au rang des prêtres? Quelques autorités dans Cuper semblent placer les *Pastophores* dans la classe des *Néocores*, ou gardiens des temples.

(1) Les lignes hiéroglyphiques de l'inscription de Rosette contiennent des caractères assez purement gravés, et qui auraient été, sans la traduction, assignés à un âge beaucoup plus antérieur.

(2) *Minori quidem elegantiae laude*: ce sont les expressions de M. Zoëga, *l. c.*

femmes était encore en usage dans les cérémonies égyptiennes.

La tête moderne est bien d'accord quant au style, mais la manière dont les cheveux sont ajustés ne convient pas au reste, ni au costume de la figure.

Les têtes de lion qui sont sur les bracelets du *Pastophore*, nous font penser au culte du Dieu Horus. La figure qui est dans le *thalamus*, ou le tabernacle, peut convenir à cette divinité à raison de ce qu'elle est enveloppée de bandes jusqu'aux pieds.

On doit remarquer le pied ou le soutien sur lequel est placée cette petite chapelle. Je crois que ceci soit précisément le *Pastophore* ou *porteur du thalamus* des anciens écrivains (1).

---

(1) Voyez les articles, Παστοφόριον et Παστοφορεῖον dans les lexiques d'Hésychius et de Suidas. L'explication est celle-ci *τὸ τὸν παστὸν φέρον*: ce qui soutient le *thalamus*. Nous trouvons aussi ce pied ou support du *thalamus* dans une figure grossière de *Pastophore*, appelée Alexandrie, sculptée près d'une inscription en deux langues, savoir grecque et latine, qui se trouve dans la collection des Strozzi à Florence: Gori, *Inscr. per Etrur.*, part. I, page 373, n. 128. En ce lieu, comme dans notre petite statue, ce support semble adhérent à la petite chapelle à quatre faces. C'est peut-être ce qui a donné lieu de prendre quelquefois le mot *Pastophorion*, support du thalamus, au lieu du mot *Pastos, thalamus*. Nous avons vu il y a peu cette confusion dans une glose d'Hésychius citée ci-dessus à la note (1), p. 27. *Pastophorium* fut ensuite dans un autre sens un lieu où se tenaient les *Pastophores*, et qui était une espèce de sacristie. Voyez Cuper, l. c., et le Moine, *de Melanophoris*.

L'habit de la prêtresse tout bordé d'hiéroglyphes qui se fait remarquer dans quelques-autres figures égyptiennes (1) est cependant une circonstance qui rend notre monument plus précieux et plus rare.

Le pilastre qui, placé par derrière, sert d'appuî à la petite statue, les trois faces, et le plan supérieur de la chapelle, les trois côtés du *Pastophore* et la plinthe de la figure, sont couverts d'Hiéroglyphes (2).

---

(1) Montfaucon, A. E., tom. I, P. II, pl. 109; Zoëga, de O. et U. *Obelisc.*, pag. 491.

(2) Zoëga, *l. cit.*, p. 478, décrit ainsi ces caractères: *Prae omnibus vero notabilis est pastophori stantis effigies* (nous avons vu qu'il prétend que notre petite statue représente un prêtre et non une prêtresse) *e basalte viridi characterum copia conspicua, minori quidem elegantiae laude. Nam praeterquam in plinthi superficie duo sint epigrammata horizontalia, alterum a dextris ad sinistra exaratum, alterum a sinistris ad dextera, inque trabe dorsum subrigente tres characterum columnae ad sinistram conversae, pastophorus iste indutus est tunica talari undequaque inscripta characteribus per columnas dispositis.* (Je ne sais si le nom de tunique peut convenir à ce tablier qui est seul chargé de caractères, d'autant plus que la figure est vêtue d'une autre tunique lisse et garnie de manches). *Nempe in dextra parte sunt columnae novem sinistrorsum spectantes, in parte sinistra octo dextrorsum. Porro sacellum cum statua Osiridis, quod ante se positum ambabus manibus fulcit, in plano superiori sive tecto habet quatuor columnas ad sinistram spectantes, in antis, atque in fulcro binas adversas, in lateribus ternas frontem respicientes: denique in fronte*

PLANCHE VII.

Groupe mithriaque *.

Les bas-reliefs qui nous représentent des images symboliques des cérémonies Mithriaques, sont très-fréquens, mais les statues et les groupes de relief sont fort rares, quoiqu'ayant le même

---

quatuor versus horizontales characterum sibi obversorum, ubi qui est character intermedius, ratione modo indicata duorum characterum vices sustinet. Notarum formae in hoc lapide occurrunt centum sexaginta sex. Ce savant écrivain observe à la page suivante, que parmi ces hiéroglyphes il y en a six qui sont renfermés dans autant de circonférences éliptiques. Dans les planches que l'on ajoutera à la fin de ce volume, tous ces hiéroglyphes seront exactement représentés.

* Ce groupe, qui a sept palmes et demie de haut, et huit et demie de longueur, est en marbre de Paros, appelé ordinairement marbre grec. Quoique restauré, il n'a point été alteré. On y a retrouvé les traces de beaucoup de parties manquantes. Les bas-reliefs Mithriaques ont fourni des modèles pour quelques parties qui pouvaient être douteuses. La tête de la figure principale est antique, mais originairement elle n'appartenait pas à ce groupe. Les pieds, les bras et le pan voltigeant de la chlamyde ont été restaurés, de même que la tête du taureau, et trois des pattes, excepté celle à gauche de derrière qui est antique. Il restait des traces évidentes du chien, du serpent et du scorpion. M. Pacetti, sculpteur, dont nous avons parlé tant de fois, possédait ce groupe dans sa riche collection de sculptures antiques; il le céda ensuite à M.r F. A. Franzini qui restaura les animaux; ensuite il fut acheté pas S. M. Pie VI.

objet, et particulièrement quand les dimensions des figures s'approchent du naturel (1).

Je ne crois pas qu'il existe nulle part un autre groupe Mithriaque de la grandeur du nôtre. Il a d'autant plus de mérite que l'art, avec lequel il est exécuté tient plus de la manière noble et simple de l'école grecque: ce qui me fait croire que ce morceau de sculpture appartient plutôt au second qu'au troisième siècle de l'ére chrétienne (2).

Nous dirons peu de choses de la signification mystique et obscure du sujet. Nous y reconnaissons bien surement dans la principale figure, vêtue à la manière des Perses, qui foule sous lui et égorge un taureau, qu'il a saisi par les cornes, le Dieu emblême du Soleil, dont les cérémonies venues de l'Orient avaient subi dans l'Occident d'étranges altérations (3), ce Dieu que Stace nous décrit dans l'attitude pareille à celle que nous lui voyons dans beaucoup de monumens (4).

---

(1) J'en ai indiqué quelques exemples dans l'explication de la pl. XXI du tome III. Cette même planche et la XIX du tome II représentent des statues Mithriaques de grandeur presque naturelle.

(2) Nous avons dit quelque chose du temps auquel se rapporte l'introduction dans l'empire romain du culte de Mithras, dans les discours sur les deux planches citées.

(3) On peut consulter sur quelques-unes de ces altérations les remarques de Fréret dans un de ses mémoires, inséré dans le tome XVI des *Mém. de l'Acad. des Inscrip.*

(4) *Theb.* I, v. 709. Eustase, ancien scoliaste de la

Persei sub rupibus antri
Indignata sequi torquentem cornua Mithram.

Je me rapporte pour l'interprétation des symboles aux ingénieuses conjectures de l'évêque d'Adria (1). Il a remarqué que le taureau céleste, celui des signes du Zodiaque dans lequel le Soleil commence à donner des preuves de sa force (2), est aussi le symbole de la Lune; que Mithras qui dompte le taureau signifie la force du Soleil, quand il contraint les influences lunaires à se répandre sur la terre pour la féconder; de-là le signe du taureau est aussi le symbole et le domicile de Vénus (3). Le chien est

---

Thébaïde, observe à cet endroit que le Dieu Mithras est représenté dans cette action *Persico habitu.*

(1) Monseig. *Filippo del Torre* dans son très-docte livre intitulé *Monum. Vet. Antii*, lorsqu'il parle d'un monument Mithriaque, *de Mythra*, et spécialement aux ch. 3 et 4.

(2) Qui n'a pas dans sa mémoire ces vers si beaux de Pétrarque, que nous essayerons de traduire? « *Quand l'astre qui indique les heures vient se joindre avec le Taureau, il s'échape des cornes enflammées de celui-ci une puissance qui répand dans le monde une couleur nouvelle. Elle embellit non-seulement tout ce qui s'offre à sa surface, en ornant de fleurs les vallons et les collines, mais elle féconde même son sein dans l'intérieur où elle ne séjourne jamais.* »

(3) Porphyre, *de Antro Nymp.*, page 265 de l'édition de Cambridge, 1655, dit de Mithras que, *vehitur Tauro signo Veneris: nam Mithra, aeque ut Taurus, auctor productorque rerum est et generationis dominus;* et peu avant il avait indiqué à la page 262, que *Lunam Taurum dixerunt; et exaltatio Lunae est Taurus.* Je me suis servi

Syrius, ou le chien céleste, dans lequel la planette principale est à son plus haut degré de force. Il attaque le taureau encore pour lui faire verser d'abondantes influences, qui ont pour symbole le sang qui coule à flots. Le Dieu lui a ouvert le gosier avec un poignard, et l'humeur vivifiante découle en abondance de la blessure. Un serpent se glisse pour lécher ce sang; il est le symbole connu du Soleil et de l'année, mais plus particulièrement l'emblême du Dieu *Sabazius*, divinité de l'élément fluide. Cependant le Scorpion, signe opposé au taureau, sous lequel la chaleur du Soleil commence à baisser (1),

---

de la traduction de Holstein. Nous aprenons aussi de Julius Firmicus, que le signe du Taureau était encore le domicile de la planette de Vénus; cela est prouvé par une des médailles astrologiques Alexandrines, frappées l'an 8 du règne d'Antonin le Pieux, et très-bien expliquées par l'immortel Barthélemy dans le tome XLI des *Mém. de l'Acad. des Inscr.*

(1) Le Soleil, selon Macrobe, *Sat.* I, 21, *torpescit* dans le Scorpion. Plutarque fait la même observation dans le traité *de Iside et Osiride*, où il parle aussi de la force du Soleil affoiblie dans le mois égyptien *phaóphi*, qui correspond à notre octobre, lorsque cet astre est dans le signe du Scorpion, sous lequel j'ai vu sur un planisphère égyptien écrit le nom du mois *phaóphi*. J'ai parlé de ce rare monument dans l'ouvrage qui a pour titre *Monumenti Gabini*, où cependant j'ai oublié de faire observer cette correspondance. Au surplus le Scorpion est opposé au Taureau à la distance d'un demi-cercle entier, qui comprend six signes, de sorte qu'on peut dire qu'il lui est opposé *toto coelo*.

ronge les testicules de cet animal symbolique, comme s'il voulait détruire la vertu génératrice de la Lune et du Soleil.

Tout ceci a été fondé par ce prélat sur des argumens extrêmement probables, et sur des autorités nombreuses (1). Je n'y ai ajouté que la relation qu'a le serpent avec *Sabazius*, et j'en vais donner les preuves.

Le serpent était le symbole propre du Dieu *Sabazius* (2), divinité que quelques mythologues supposent fils, d'autres père de Bacchus, mais que le plus grand nombre confond avec Bacchus même (3). Bacchus *Sabazius* était la divinité qui, dans cette bizarre cosmologie, représentait l'élément humide; celui sur lequel on croyait que la Lune exerçait plus d'influence, et qui était regardé comme un des premiers principes de la force productive de la nature. De-là Bacchus *Sabazius* est réputé le même que Bacchus *Pluvius* (*Hyes*) (4). Alors le serpent, très-ancien sym-

---

(1) Voyez particulièrement le chap. III, *de Mythra*, dans l'ouvrage cité, note (1) de la page 36.

(2) *Sabazium, colentes Jovem, anguem cum initiantur per sinus ducunt.* Firmicus, *de errore profan. relig.* Dans les mystères de Sabazius, qu'Arnobe appelle *Sebadii*, on prononçait ces paroles: *Taurus Draconem genuit et Taurum Draco. Advers. gentes*, liv. V.

(3) Orphée, *hymn.* 47; Hésychius et Suidas au mot *Σαβάζιος*; Arpocration au V. *Σαβοι.*

(4) C'est ainsi que le dit expressément Photius dans son dict. manuscrit cité dans les notes d'Alberti à l'article

bole Dionysiaque, devenait plus particulièrement celui de *Sabazius* et de Bacchus *Pluvius*, parce que le mouvement serpentant des ondes offrait à l'imagination un motif pour considérer ce reptile comme l'emblême des fleuves et de leur cours (1).

Toutes ces analogies ont des rapports assez évidens avec le type symbolique de ce monument. Mais si nous craignions de trop nous livrer à des conjectures fantastiques, voici l'inscription d'un bas-relief Mithriaque qui pourra nous rassurer. On y lit, sous le jet du sang qui sort de la blessure du taureau, ces deux mots grecs, écrits en caractères latins :

NAMA SEBESIO

C'est-à-dire ΝΑΜΑ ΣΕΒΑΖΙΟΥ, *Fluentum Sebazii* : *Écoulement ou courant du Dieu Sebazius* ou *Sabazius* (2). En effet le serpent mystérieux de ce

---

d'Hésychius indiqué ci-dessus. On peut voir aussi Suidas et Hésychius même au mot Υης, et surtout Démosthène, *de Corona*, page 313, l. 26 de l'éd. de Reiske.

(1) Le serpent est souvent dans les monumens égyptiens la figure symbolique du Nil. V. Zoëga, *Numi Aeg. imp.*, page 144, b. La manière de ramper du serpent est comparée au mouvement des fleuves par Hésiode, par Aratus et par Virgile. V. Heyne, *ad Georgic.* I, v. 245.

(2) On trouve dans les auteurs latins écrit *Sabazius* ou *Sebazius*. *Sebadii ritus* il en est parlé dans Arnobe, l. c. Σαβαοίȣ au lieu de Σαβαζίȣ se trouve dans quelques manuscrits d'Orphée au titre de l'Hymne 47, comme on peut le voir dans les diverses leçons qu'a donné Gesner. L'ignorance de la véritable étymologie orientale tirée du mot

Dieu s'approche avidemment de ce sang, emblême de l'humeur élémentaire, dont *Sabazius* est une allégorie, de ce fluide qui féconde les animaux, qui rend les plantes fertiles, et qui reproduit tout ce que le temps détruit.

Cette opinion, que je ne propose que comme une simple conjecture, acquiert beaucoup plus de vraisemblance en considérant combien sont forcées, sophistiquées et discordantes entre elles les explications de ces mots, tirés des langues orientales ou de la Grèce, et qui ont été soutenues à l'envi par plusieurs érudits (1).

---

hébreu *sabbaths*, *repos* ou *fête*, a peut-être induit ces écrivains à en altérer quelques lettres, pour mieux l'appliquer à la racine grecque Σεβάζω, selon laquelle *Sebazius* ou *Sabazius* signifierait le *Vénérable*. On trouve des paroles grecques écrites avec des caractères latins dans d'autres inscriptions et sur des pierres gravées. J'ajouterai à celle déjà indiquées par Monseig. Marini dans son savant livre sur les *Iscrizioni Albane*, p. 129 et 190, une pierre gravée de la collection de M. Devant de Villeneuve à Paris, sur laquelle on lit les deux paroles grecques suivantes ainsi écrites:

A G A T H E

T Y C H E

= *Par heureuse fortune* =

(1) Martin en a recueilli beaucoup dans l'article sur le Dieu Mithra, §§ 12 et 13, inséré dans l'ouvrage qui a pour titre: *Explication de quelques monumens singuliers*. Cet écrivain trouve aussi dans le *Sebesium* de l'inscription le Dieu *Sabazius*, mais il ne le reconnaît pas pour un mot grec. Le bas-relief dont il est question se trouve dans la Villa Pinciana. Il a été publié dans les livres de Manilli et de Montelatici, ensuite copié par Montfaucon, et après par Martin dans l'ouvrage cité.

Une autre inscription non moins singulière, et que je place dans les notes, m'a fait croire que le mot *Nama (dégorgement)* était devenu le terme propre pour indiquer de semblables images ou bas-reliefs Mithriaques, ou le dégorgement ou écoulement (*nama*) de la vertu génératrice que la puissance du Soleil fait descendre de la Lune, et qui est symbolisée par le sang du taureau, emblême de la Lune et de Vénus, forme l'unique, ou au moins le principal sujet des sculptures (1).

---

(1) Elle est dans Muratori, page CXXXVIII. La voici :

SOLI · INVICTO · MITHRAE
SICVT · IPSE · SE · IN · VISV
IVSSIT · REFICI
VICTORINVS · CAES · N
VERNA · DISPENSATOR
NVMINI · PRAESENTI · SVIS · IN
PENDIS · REFICIENDVM
CVRAVIT · DEDICAVIT · QVE
NAMA · CVNCTIS

Il semble que NAMA ne soit autre chose, dans cette inscription, que l'image Mithriaque, renouvellée, et que Vittorin fit exposer en public, d'après une vision qu'il prétendit avoir eue. L'explication que je propose, et qui est au moins une des plus possibles, peut servir à démontrer contre Fréret (tome XVI des *Mémoires de l'Acad. des Inscrip.*, p. 280), que cette pierre ne prouve pas, comme il le croit, que le mot NAMA ne peut être expliqué selon la signification grecque.

PLANCHE VIII.

Barbare servant de support *.

Voici une autre imitation des figures à genoux qui soutenaient le cratère très-ancien de Samos. Le lecteur verra avec plaisir la recherche de quelques changemens que cette ancienne invention avait subi dans d'autres temps et dans d'autres ouvrages; cette recherche nous donnera l'explication de la présente figure.

Il y avait à Athènes, dit Pausanias, un monument digne d'être observé. Trois statues de Barbares en habit de Persans, sculptées en marbre phrygien, soutenant un trépied de bronze, étaient placées dans l'enceinte extérieure du temple de Jupiter Olympien, que l'empereur Adrien avait fait terminer avec richesse (1). Le voya-

---

* La petite statue dont il s'agit, a de hauteur, avec le vase, trois palmes et demie: le marbre est de Luni ou de Carrare. Les bras sont une moderne restauration, mais la main droite appuyée sur le flanc est antique. Ce morceau a souffert quelques retouches, lorsqu'on l'a restauré, dans d'autre extrémités. J'ignore le lieu où il a été découvert.

(1) Pausanias, l. 1, 18. *Il y a* (je traduis ainsi ce passage) *des Persans sculptés en marbre Phrygien* (l'auteur parle du temple de Jupiter Olimpien à Athènes) *qui soutiennent un trépied en bronze. Ces figures, de même que le trépied, méritent d'être remarquées.* Le nombre des simulacres n'est pas indiqué ici, mais servant de supports à un trépied, je juge qu'il y en avait trois.

geur dans la Grèce ne nous a pas décrit l'attitude des trois esclaves ; mais deux simulacres très-rares du Musée Farnèse éclaircissent à merveilles ce que le silence de l'écrivain avait laissé fort obscur (1). Ils sont sculptés dans un joli marbre violet (le marbre phrygien des anciens), plus

(1) Ces deux statues, dont la matière, le travail et la conservation faisaient le prix, ornaient le bel escalier extérieur des jardins Farnèse sur le Palatin ; elles sont à présent à Naples. Quant à l'identité du marbre *Phrygien* (appelé aussi *Sinnadicus* et *Docimenas* des lieux particuliers des carrières) avec le marbre connu à Rome sous le nom vulgaire de *pavonazzetto*, il ne paraît pas donner lieu à quelque doute. Nous reconnaissons le marbre phrygien dans les superbes et grandes colonnes que l'on admire, et qui sont en si grand nombre dans les basiliques de saint Paul et de saint Laurent hors les murs : et nous les reconnaissons aux couleurs, blanc et violet, mélangées (cette dernière couleur est appelée par les anciens pourpre), comme aussi au nombre et à la grandeur des colonnes qui nous restent. Car nous apprenons par les autorités qu'a recueilli Blasius Caryophilus (dans son livre *de Marmoribus*, page 15 et suiv.), que le marbre phrygien était précisément distingué par ces couleurs, et que les anciens édifices de Rome étaient soutenus par une grande quantité de ces colonnes. Il devait être beaucoup moins rare que le *Numidien* ou *jaune antique*. D'où il arriva que comme on n'avait pas trouvé assez de colonnes de jaune antique pour l'intérieur du Panthéon, on eut recours à l'expédient de les alterner avec des colonnes Phrygiennes ou de *Pavonazzetto*, et de revêtir celles-ci d'un vernis à l'encaustique de couleur jaune. Je ne vois pas que les antiquaires se soient encore aperçus de la différence qu'il y a entre la matière des diverses colonnes qui soutiennent la corniche intérieure de ce temple si fameux.

grands que nature, vêtus d'un habit phrygien ou persan, et dans la même position que la statue que nous examinons. Leur tête et leurs mains sont de *noir antique*, et ils ont sur une épaule un *cippus* massif formé du même bloc de marbre dont ils sont éxécutés; ce *cippus* a la forme d'une console triangulaire très-simple, terminée par une cimaise seulement à la partie supérieure. Cette console, dont la surface horizontale n'eût pu convenir à soutenir le contour arrondi d'une coupe; le marbre et le caractère des figures qui sont les mêmes qu'indique Pausanias, ne laissent aucun doute que ces figures ne soient celles dont il parle, ou leurs copies fidèles: ni qu'elles ayent supporté comme celles-là, un trépied, dont les pieds devaient poser sur les plans horizontaux des trois consoles (1). La ressemblance que nous apercevons à présent dans la position de ces figures, en les comparant à celles des Silènes que nous avons expliqués ci-devant, nous démontre que le groupe

---

(1) On aperçoit également trois plans horizontaux dans la grande fleur faite en forme de chapiteau, qui termine le monument de Sydicrate, appelé *la Lanterne de Démosthène*, à Athènes; sur ces plans posaient les trois branches d'un trépied. On y voit encore les trous dans lesquels elles étaient fixées (Stuart, *Ruins of Athens*, t. I, page 36, et pl. 3, 4 et 9 du ch. IV); et je ne fais nul doute que l'on trouverait également, si l'on en faisait l'examen, des trous semblables sur les plans des consoles soutenues par les simulacres du palais Farnèse.

fait pour porter le cratère de Samos, qui y est décrit, avait donné l'idée du trépied soutenu par des Persans dans le temple Olympique d'Athènes, comme il avait servi de modèle à Rome pour la coupe portée par des Silènes (1).

Notre petite statue à genoux est une antique imitation ou une copie de l'un des prisonniers soutenant le trépied dont nous avons parlé, ou au moins d'un des pareils de la maison Farnèse. Elle pouvait encore toute seule servir de pied à une légère console. Le petit vase de bronze, qu'on a placé dessus, complette l'ensemble de l'ornement d'une façon agréable à l'oeil, et qui se rapproche du gout antique.

---

(1) Comme on ne cessa de dépouiller la Grèce, et principalement Athènes, même dans des temps postérieurs à Pausanias, les prisonniers de Farnèse pourraient bien être ceux d'Athènes. Voyez à ce sujet mes observations dans l'explication de la statue de Posydippe (*Musée Français*, 45 livraison) à propos de ce monument, et de la statue pareille de Ménandre, que je crois avoir été enlevées à Athènes, vers la moitié du quatrième siècle de l'ére chrétienne, pour en orner sur le Viminal les thermes d'Olimpias, fille d'Ablavius et femme de l'empereur Constance. Cependant les Persans des jardins Farnèse pouvaient avoir été sculptés à l'imitation de ceux d'Athènes, et peut être sous Adrien, prince qui avait fait un si grand usage du marbre *pavonazzetto* (Pausan., I, 18), pour les placer dans sa Villa Tiburtina.

PLANCHE IX.

Arbre soutenant un nid d'Enfans *.

Le nid qui contient cinq enfans, suspendu au tronc d'un arbre, celui de ces enfans principalement qui se présente à la gauche des spectateurs, a fourni jadis à M. l'ab. Raffei, antiquaire fort éclairé, le sujet d'une jolie chanson didascalique qu'il accompagna, en la publiant, de notes savantes (1). Il y propose une explication du monument dont je donne ici l'extrait.

---

* Il est important de faire connaître ce qui est antique dans ce fragment curieux. Le nid à la gauche du spectateur est antique, et environ une moitié de la branche qui le soutient et qui lui est adhérente. Il y avait dedans cinq enfans, ni plus ni moins; et il reste diverses parties antiques de chacun d'eux. Les trois enfans du centre sont les plus endommagés, et ne conservent d'antique que la moitié inférieure de leur petit corps; encore est-elle éclatée dans plusieurs endroits. Les torses avec les cuisses et les jambes des deux autres, qui sont placés au deux extrémités, sont antiques. L'un d'eux semble être du sexe feminin. De l'autre nid on n'a trouvé qu'un fragment d'enfant; le reste du tronc qui se partage en deux est moderne. Tous ces morceaux, qui sont de marbre de Luni, avaient été restaurés, comme nous les voyons, par Paolo Cavaceppi, sculpteur du Cardinal Alexandre Albani. Cette éminence étant morte avant d'avoir placé ce fragment dans sa villa, on l'acheta pour le Musée Pontifical avec quelques-autres antiques que nous avons déjà indiqués et expliqués dans le discours de la pl. XIX du tome II, et de la XVII du tome VI de cet ouvrage.

(1) L'opuscule fut imprimé à Rome l'an 1778, et dans

Pline dit que parmi les statues qui embelissaient le théâtre et les portiques de Pompée, il y en avait quelques-unes représentant les personnages qui avaient fourni à l'histoire naturelle de l'homme des phénomènes singuliers, et que d'illustres écrivains nous ont fait connoître (1). De ce nombre sont les images de quelques mères devenues fameuses par le nombre ou par la monstruosité de leurs enfans. Pline parle de la statue d'Eutichide, mère de trente fils, vingt desquels lui rendirent les derniers honneurs. Il parle encore d'Alcippe qui mit au monde, disait-on, un éléphant; certainement il ne fait pas mention expressément du simulacre d'une autre femme du Péloponnèse, laquelle avait mis au monde vingt enfans en quatre accouchemens (2). Mais

---

le même format que les *Monumenti inediti* de Winckelmann, auxquels les dissertations de Raffei servent de continuation. Après la mort de Winckelmann ce savant occupait la même place à la cour du card. Albani.

(1) *Pompeius Magnus, in ornamentis theatri, mirabiles fama posuit effigies* (Pline veut parler de faits merveilleux, qui appartiennent à l'histoire naturelle de l'homme), *ob id diligentius magnorum artificum ingeniis elaboratas:* Plin., VII, § III.

(2) *Reperitur et in Peloponneso quinos quater enixa, maioremque partem ex omni eius vixisse partu.* Plin., lieu cité. La leçon de la plus grande partie des éditions est *binos*; mais l'ab. Raffei soutient avec une critique victorieuse, que la véritable leçon est *quinos*, que l'on trouve dans quelques éditions; parce que l'ordre même du discours l'exige, et les témoignages concordans d'Aristote (*hist. anim.*, VIII, ch. 5); et de Paulus Jurisconsulte le con-

Raffei conclut avec beaucoup de sagacité, d'après le passage où Pline parle de ce prodige, que le simulacre de cette femme devait probablement être parmi les monumens de ce théâtre. Le naturaliste latin ajoute que les artistes célèbres avaient déployé dans ces sujets tout le talent de l'invention (1). L'ingénieux antiquaire en prend le motif pour conjecturer que ces statues étaient accompagnées de quelques symboles ou de représentations emblématiques, qui donnaient une idée du phénomène, l'exprimant d'une manière noble et pittoresque. Ainsi pour distinguer la statue de cette femme dont nous avons dernièrement parlé, l'ab. Raffei suppose que le sculpteur avait placé près du simulacre le tronc d'un arbre, accessoire dont se servaient ordinairement les anciens artistes, et qu'aux branches de cet arbre étaient suspendus quatre nids, dans lesquels se jouaient cinq enfans. C'est ainsi qu'à son avis était exprimé le phénomène des vingt enfans sortis, selon l'expression populaire, des quatre *nichées*. Cet écrivain ne manque pas d'appuyer d'une riche éruditon la con-

---

firment (leg. 3, Digest. *Si pars heredit. petatur*). L'ab. Raffei appuye ce fait encore sur l'autorité de Justin; mais il se trompe. Il a trouvé que Hardouin dans les *Emendationes*, à propos de ce passage de Pline, citait Paulus, *in Pandect. Justin.*, et il a cru que l'historien Justin ne faisait une autorité.

(1) *Diligentius magnorum artificum ingeniis elaboratas.* Plin., lieu cité, note (*b*).

jecture qu'il propose, et de rendre probable l'espèce d'emblême métaphorique. Il compare ensuite cette opinion avec d'autres, que l'on pourrait former d'après le fragment singulier que nous examinons, comme serait celle qui y trouverait le nid des Amours, ou le fruit de l'oeuf de Leda, ou celui de Molion: et il observe que les enfans n'ayant pas d'ailes, cela rend peu vraisemblable la première opinion tirée d'une ode d'Anacréon, et que le nombre des enfans exclut les deux autres opinions fondées sur la mythologie. Finalement le fragment d'un second nid d'enfans découvert depuis, et que nous voyons maintenant dans la restauration de l'arbre, attaché à la branche qui est à la droite du spectateur, paraît à cet antiquaire un argument nouveau et assez fort pour confirmer ses conjectures.

Honneur soit à la mémoire de ce littérateur! on ne pouvait rien dire de plus agréable et de plus spirituel sur ces fragmens.

Par ce qu'on peut présumer d'après la manière dont les figures des enfans sont groupées, et par le travail, le groupe ne paraît pas indigne de cette école ni de cet âge auxquels nous devons le beau Torse. Il suffit de voir les deux petits Amours de la Vénus de Cléomene (1) pour

(1) Particulièrement celui qui est en arrière et se joue entre la queue du Dauphin; l'autre qui est sur la tête du poisson est moderne en grande partie: le premier est en entier antique.

nous démontrer que les artistes grecs se contentaient de les disposer avec beaucoup d'intelligence, et de les indiquer avec grâce et franchise.

Le marbre, dont sont formés ces fragmens, qui est de Luni, ne peut que venir à l'appui de la conjecture de l'abbé Raffei.

PLANCHE X.

Les Nymphes et d'autres Divinités champêtres, bas-relief.

Ce marbre qui intéresse l'homme érudit, et dont l'inscription était déjà connue (1), fut publié la première fois par Spon (2); mais Fabretti, en le publiant de nouveau, l'expliqua savamment (3). Le défunt abbé Amaduzzi y ajouta de nos jours d'autres observations (4), mais le monument n'avait jamais été rendu avec l'exactitude qu'offre la gravure que nous en donnons.

---

* Il est de marbre grec, haut d'une palme, 10 onces, large de deux palmes et demie. Il provient de la Villa Mattei sur le *Celio*, et fut acheté par S. M. Clémente XIV.

(1) Gruter, pag. XCIII, 8, il était alors chez Leonardo Lana sur le Pincio.

(2) *Miscell. Erud. Antiq.*, *Sect. II*, *Art.* 7.

(3) *De aquaeduct.*, *Dissert. II.*

(4) Dans le troisième volume de l'ouvrage intitulé *Monumenta Matthaeiorum*, pl. LIII, num. 1.

Georges Arnaud, dont nous avons un petit ouvrage sur les Dieux Παρέδροις, ou ayant un culte commun, n'a rien dit de ce bas-relief, ni des six divinités que l'on y voit réunies. On peut attribuer cependant le sujet qu'il représente à une des classes indiquées par cet érudit, comme attachées à différentes divinités, union fondée sur leurs rapports physiques (1). Diane, les Nymphes, Sylvain et Hercule étaient des divinités qui présidaient aux forêts, aux fontaines, aux vallées, aux montagnes; et comme elles partageaient ensemble la protection de ces lieux, elles pouvaient très-à-propos être exposées ensemble à la vénération des habitants des campagnes. Nous observerons une à une les figures du bas-relief; nous indiquerons en même temps les motifs de leur union, et nous ferons remarquer les particularités les plus notables, spécialement celles qui ont échappé aux recherches des antiquaires qui nous ont précédé.

Diane, qui parmi ses titres a encore ceux de *Montagnarde* et de *Maîtresse des forêts* (2), se réunit fort bien avec Sylvain, qui est le Dieu des forêts, et mieux encore avec les Nymphes, qui ont soin des bois, des montagnes et des

---

(1) *De Diis adsessoribus*, chap. XIX, dans le tome second du *Thesarus Polenii*.

(2) *Montium custos nemorumque virgo*, Horace, III od. 22, et *sylvarum potens Diana*: le même dans le *Carmen saeculare*. V. aussi Callimaque, *in Dianam*, v. 3, et Spanhémius au même lieu.

fontaines. Hercule même, qui fit souvent usage de ses forces dans les forêts de l'Argolide et de l'Arcadie, reçoit à bon droit en partage les honneurs avec la Déesse de la chasse. La fille de Latone est vêtue d'une tunique courte; de la main droite elle tire une fléche de son carquois qu'on voit surpasser son épaule; elle a son arc dans la main gauche. On remarquera que cette figure est dans le bas-relief précisément la même qu'une statue de cette Déesse, dans la même collection (1). Tant il est vrai que les restes de la sculpture des anciens, même ceux qui sont d'un travail médiocre, ne laissent pas que de nous offrir les copies d'ouvrages encore plus anciens. Cette figure et la statue indiquée, auront été copiées à-coup-sûr d'après le même modèle perdu. La même observation peut s'appliquer aux trois Nymphes debout et demi-nues. Une statue que j'ai crue, à raison du lieu où elle fut trouvée, le simulacre d'une des Nymphes Appiades (2), est absolument semblable aux images de ces Nayades. Des Nymphes semblables, nues depuis la ceinture jusqu'au haut, ayant une coquille sur le sein, se voyent aussi dans d'autres bas-reliefs; et un qui est à présent dans le Musée de Paris, représente un nombre égal de Nymphes, et nous offre celle

---

(1) Voyes la pl. XXXVIII du troisième volume de cet ouvrage.

(2) Voyez la pl. XXXV du tome 1.

du milieu dans la même attitude que les nôtres; les deux autres versent de l'eau de leurs urnes (1). Fabretti a si bien fait connaître l'usage des anciens de se servir du nombre ternaire dans les images des Nymphes, qu'il ne me reste plus qu'à indiquer, dans les notes, quelques-autres monumens que ce savant prélat n'a pas connu, et qui viennent confirmer ses observations; et en outre je dois proposer une conjecture sur la première origine d'un semblable usage (2). La figure de Sylvain, avec sa serpe

---

(1) On peut en voir la gravure dessinée et gravée à l'eau forte par M. Thomas Piroli dans l'ouvrage intitulé: *Les antiques du Musée Napoléon*, imprimé dernièrement à Paris, tome II, pl. 41. Ce monument était déjà dans la Villa Albani, et désigné au num. 163 de l'*Indicazione antiquaria* de cette collection. Fabretti en cite des exemples au lieu cité.

(2) Il y a dans une peinture d'Herculanum trois Nymphes qui enlevent Hylas, comme dans les vers de Théocrite (tome IV des *Peintures*, pl. 6); on voit trois Nymphes sur une médaille d'Apollonia dans l'Illirie, laquelle a été très-bien expliquée par le savant Eckel (Num. anecd., p. 91); enfin il y a trois Nymphes d'Imera sur une autre médaille de Therme. Trois jeunes filles sculptées autour d'une colonne, qui était jadis dans le jardin du palais Ottoboni au Cours, et qui est à présent dans ce Musée, sont probablement les trois Nymphes qui servaient à une fontaine, car la colonne est creusée. Il est vrai que Boissard avait lu autour d'une colonne une semblable épigraphe grecque indiquant les trois Grâces (Montfaucon, A. E., T. I., P. I, pl. 109, 1); mais nous ignorons si la colonne dessinée par Boissard avait des traces qui indiquaient le

dans la main droite, et tenant un arbre dans la gauche, est représentée ici avec les mêmes attributs qui nous le font reconnaître dans d'autres monumens (1). On doit remarquer sur-tout

---

passage de l'eau, ni si cette inscription était vraiment originale: quoique les Grâces puissent être elles-mêmes un ornement propre aux fontaines et aux bains, comme je l'ai prouvé dans quelques observations, encore inédites, sur un groupe de la Villa Borghèse (V. les *Sculture* de cette Villa, salle III. n. 6); il était incertain lui-même si ce sont les Grâces et les Nymphes. Quant au motif de leur nombre ternaire, j'observe que les anciens mythologues donnent le nom absolu de Nymphes aux trois Heures ou Saisons, filles de Jupiter et de Thémis, introduites tant dans les fables d'Hercule que dans celles de Persée. (Apollodore, liv. II, chap. IV, 2, et chap. V, 11). Cette distribution de l'année en trois saisons était la plus ancienne dans la Grèce; elle était dérivée de l'Égypte et fondée dans ces climats sur les variations plus apparentes de la terre et de l'air. Le nombre des Nymphes, par excellence, et consacré, pour ainsi dire, par la Mythologie, ayant été fixé à trois, a été conservé ensuite quand il était question non des Nymphes de l'année, mais d'autres divinités locales d'un ordre inférieur. Cela n'est pas cependant constant; dans d'autres occasions on parle ou l'on représente une seule Nymphe, ou beaucoup plus que trois. C'est néanmoins de-là que vient la confusion qui existe entre les Grâces, les Heures et les Saisons, qui sont les Grâces de l'année et de la Nature; de-là vient aussi leur nombre ternaire, et l'identité ou la confusion entre les Grâces et les Nymphes. (Horace, IV, Od. 7; Pausanias, l. IX, c. 35).

(1) Quelques-uns d'eux portent écrit le nom de Sylvain. Voyez ce que dit le très-savant M. Heyne, v. 20 du I livre des Géorgiques:

Et tenerum ab radice ferens, Silvane, cupressum.

la chaussure rustique du Dieu, qui monte presque jusqu'à ses genoux, et qu'une bande lui enveloppe les jambes en forme de tresses (1). Ce Dieu champêtre était confondu avec le Pan des Grecs et avec le Faune des Latins eux-mêmes (2): comme habitant les forêts, il était l'amant et le compagnon des Nymphes; il était comme le gardien des confins des champs (3).

---

(1) Ces espèces de bottes furent appelée *perones*, de-là *altus pero* dans Juvénal, Sat. XIV, v. 186. Mais du temps de Sidonius Appollinaris les *perones* ne couvraient plus la jambe, et servaient de chaussure aux paysans (Sidon., *Épîtres*, l. IV, n. 20).

(2) *Silvanus*, *Πᾶν*, *θεὸς*, *ὑλαῖος* (il vaudrait mieux *θεὸς ὑλαῖος* sans virgule) *Sylvain*, *Pan Dieu des forêts*. C'est ce qu'on trouve dans une glosse ancienne rapportée par Rigaltius dans les notes sur les auteurs *rei agrariae*, p. 284 de l'édition de Goetzius. Il est clair, d'après cela, que ce nom de Sylvain attribué à Pan comme une épithète, devint ensuite le nom propre d'une divinité champêtre qui prenait en partie les attributions de ce Dieu d'Arcadie, lequel par une simple altération dans la prononciation était devenu le Dieu Faune des Latins. Et comme le nom de *Panisci*, en grec, et de *Fauni*, en latin, désigna une famille entière de demi-dieux champêtres, on employa de même le nom de Sylvain pour les signifier, ce qui a fait dire à Ovide *Monticolae Sylvani* (*Metam.*, I, v. 193) et à d'autres poëtes.

(3) Les eaux qui coulent dans les vallées, ou qui sont stagnantes, ont servi et servent aussi quelquefois encore de limites à des champs; c'est pour cela que les Nymphes ont été mises au nombre des divinités *terminales* (V. Frontin, *de coloniis*, p. 126 et 143 de l'édition citée de Goetz). Tous savent que Sylvain a été appelé par

Il n'y avait pas moins de rapports intimes entre Sylvain et Hercule. Leurs temples et leurs autels étaient communs (1); à tous deux convenait le titre de *dendrophores* ou *porteurs d'arbres* (2); et finalement le nom de Sylvain était noté parmi les surnoms d'Hercule (3). La figure de ce demi-Dieu dans le monument est curieuse à cause du geste de la main droite, et il paraît vouloir défendre ses yeux du trop grand éclat de la lumière pour mieux admirer

---

Horace *gardien des confins*, *tutor finium*, et c'est à cela que l'on doit rapporter le titre de *Sanctus* qu'il porte quelquefois dans les incriptions antiques. On regardait dans l'antiquité les bornes des champs comme sacrées.

(1) Ils se trouvent dans le XIII quartier de la description des régions de Rome, selon le texte de Victor, c'est-à-dire sur l'Aventin. Plusieurs autels, dont les inscriptions sont dans Gruter, étaient dédiés à ces deux divinités, page 42 : un autre dans les jardins Aldobrandini sur le Quirinal représentait les deux figures d'Hercule et de Sylvain, sculptées ensemble du même côté. On peut en voir le dessin dans les *Notizie* de M. Guattani, année 1786, *Janvier*.

(2) Winckelmann a publié un bas-relief du palais Rondanini, où est Hercule *dendrophore*, ou portant un arbre (*Monum. ined.*, n. 6). Un bas-relief Capitolin nous représente Hercule avec le même attribut (*Musée Cap.* tom. IV, pl. 54). Le fils d'Alcmène avait apporté en Grèce cette espèce de peuplier que l'on appelait *leuce* ou *populus alba*; il y avait aussi apporté l'*oleastrum* dont on se servait pour couronner les vainqueurs d'Olympia.

(3) J'ai publié dans les *Monumenti Gabini* une curieuse inscription du Musée Borgia, dans laquelle on donna à Hercule le nom de Sylvain.

les Nymphes. Cette attitude naturelle et expressive fut donnée par les Grecs aux Faunes ou Satyres, autres divinités champêtres, comme étant ordinaire à ceux qui passent une grande partie de la vie en plein air; et dans l'antiquité une peinture d'Antyphilus fut célèbre; elle représentait un Satyre avec le même geste (1).

Les Nayades, comme divinités des fontaines, ne sont pas étrangères à Hercule, qui reçut dans la Thessalie et dans la Sicile la santé au moyen de leurs eaux, qu'il découvrit à Trezéne où elles étaient ignorées, et où d'un coup de pied il les fit soudre jusques dans la Lybie (2).

Voici l'inscription placée dessous le bas-relief, et gravée sur le même marbre :

TI · CLAVDIVS · ASCLEPIADES
ET · CAECILIVS · ASCLEPIADES
EX VOTO · NYMFABVS · D · D

Tiberius Claudius Asclepiades, et Caecili us Asclepiades, ex Voto Nymphabus (3) *dederunt.*

Elle nous fait connaître que ce sont les Nymphes qu'on a voulu honorer dans les déités qu'of-

---

(1) Pline, l. XXXV, § XL, n. 32.

(2) Pausanias, II, 22; Apollonius, *Argon.*, IV, v. 1445; on trouve d'autres autorités dans Biagius Caryophilus, *de thermis Herculan.*, p. 30 et suiv.

(3) L'F mis à la place de PH est une ancienne erreur d'orthographe, dont on trouve beaucoup d'exemples dans les anciennes inscriptions, erreur fondée sur la prononciation du vulgaire. Tous n'étaient pas en cela aussi exacts que le suppose Catulle, *Carm.* 84, *de Arrio.*

fre le monument, et que les images des autres Dieux, quelques-uns desquels appartenant à un ordre plus élevé, ne sont là que comme accessoires. On doit chercher le motif qui a porté l'artiste à les réunir sur ce marbre, dans les rapports de ces divinités avec les Nayades, et plus facilement encore dans la dévotion particulière de ceux qui ont consacré cette sculpture (1).

(1) De la même manière que le culte du paganisme réunissait ensemble dans un seul monument, et quelquefois par de simples motifs personnels ou de localité, divers Dieux, de même aussi les premiers Chrétiens ont réuni sur les verres *cemeteriales*, c'est-à-dire, dans les ornemens des coupes de verre, dont on faisait usage dans les banquets sacrés dits *agapes*, les images de différens saints qui n'étaient pas contemporains: ainsi nous voyons sur le même vase de verre les images de S. Pierre et de S. Paul jointes à celles de sainte Agnès et de saint Laurent, etc. Cette observation suffit pour détruire les censures frivoles de quelques prétendus savans, qui osent condamner comme remplis de défauts et d'anachronismes, tant de chefs-d'œuvre de la peinture moderne, exécutés par les plus excellens maîtres du XVI siècle, uniquement parce que la même composition renferme des images de saints qui n'étaient pas contemporains.

PLANCHES XI ET XII.

Urne sépulcrale en porphyre tirée du mausolée de sainte Constance *.

En observant ce riche et grandiose fragment de l'antiquité, exécuté dans un temps où les

* Cette grande urne d'un très-beau porphyre rouge a 11 palmes, 3 onces de long, et dix palmes de haut; sans la plinthe, qui est moderne, 8 palmes, 10 onces, et de profondeur 7 pal., 8 onces. La caisse seule, sans le couvercle et sans la plinthe, a 6 palmes de hauteur. Elle était dans l'église de S.e Constance, près celle de sainte Agnès, hors des murs, environ à un mille de la porte Pie moderne, sur l'ancienne Voie Numentana. Elle a été pendant plusieurs siècles placée dans la grande niche qui correspond en face à l'entrée principale de cette église, mais dans la première construction de l'édifice elle en occupait le centre. Alexandre IV l'avait changée de place, en faisant élever au lieu où elle était un autel isolé, sous lequel il avait fait mettre les reliques qu'elle avait renfermé. On dit que Paul II avait dessein de la transférer au Latran pour servir de sarcophage à son mausolée qu'il voulait faire construire, mais que ce pape étant mort avant qu'on eût transporté assez loin de sa première place cette urne, son successeur la fit remettre au même lieu. Pie VI en 1788 ordonna qu'elle fût transportée au Vatican, et qu'on la plaçât dans la croix grecque du Musée Pie-Clémentin, qu'il avait fait construire depuis les fondemens. On l'exécuta sans le moindre accident, et elle fut placée en face de celle de sainte Hélène qu'on y avait apportée du Latran, et réparée à grands frais. Celle de sainte Constance est dans toute son intégrité, on a seulement repoli le porphyre.

arts survivaient encore à leur premier éclat, nous devons répéter la remarque que nous avons eu l'occasion de faire dans un autre endroit, que la richesse des matériaux et la difficulté de les travailler semblaient être appelées alors pour remplacer l'élégance dans le dessin, et la perfection dans l'éxécution (1).

Les mémoires et les traditions nous font regarder cette urne comme le tombeau d'une fille de Constantin le Grand. Tant de preuves appuyent ces documens, que l'on peut regarder la chose comme démontrée. Ammien Marcellin, écrivain contemporain, parle d'un mausolée de la famille de Constantin, situé sur la voie Nomentana, à un mille de la ville, où précisément on voit encore la basilique de sainte Agnès et le temple de sainte Constance, qui y est annexé. Il dit que l'empereur Constance, fils et successeur de Constantin, y fit transporter le corps de Constance ou Constantine, sa soeur, épouse de Gallus, veuve d'Annibalianus, morte en Bythinie; que Julien y fit déposer celui de son épouse Hélène, autre fille de Constantin le Grand, morte à Vienne dans les Gaules, dès les premières années de son règne (2). On avait avant dé-

(1) Tome VI de cet ouvrage, pl. 59, où j'ai parlé de l'usage et de l'abus qu'on fit du porphyre dans la sculpture, et j'ai rassemblé dans ce discours une notice étendue d'anciens morceaux qui furent exécutés avec cette pierre.

(2) Ammien Marcellin, liv. XXI, pag. 263, de l'édition

posé dans le même mausolée une autre Constance, veuve de Licinius et soeur de Constantin (1). Beaucoup d'écrivains ecclésiastiques disent qu'une troisième Constance, fille du même empereur, séparée du monde et morte vierge pendant le règne de son père, fut aussi ensevelie dans le même tombeau, et que de plus cette princesse avait passé sa vie très-courte dans le couvent placé près de la basilique de sainte Agnès, qu'elle avait fait élever elle-même avec magnificence (2). Le temple lui-même, aujourd'hui dé-

---

de Valesius, in-folio: *Inter quae coniugis defunctae suprema (Julianus) miserat Romam, in suburbano viae Nomentanae condenda, ubi uxor quoque Galli quondam soror eius (Helenae) sepulta est* CONSTANTINA, ou comme d'autres manuscrits portent, CONSTANTIA.

(1) V. le bibliothécaire Anastase dans la vie de S. Silvestre.

(2) Le même Anastase dans le passage cité, et les auteurs dont parlent les Bollandistes au 18 février, où se rapportent les actions de S.te Constance, desquelles un manuscrit de la *Vallicelliana* à Rome conserve l'exemplaire le plus complet. Tillemont (*Hist. des Empereurs*, t. IV, note XVIII, *sur Constantin*) a cherché à prouver que cette fille de Constantin, appelée Constantine ou Constance, qui n'est pas la même que l'épouse d'Annibalianus ou de Gallus, n'a jamais existé. Voici les raisons qu'il en donne: les écrivains anciens de la vie de Constantin ne parlent pas de cette fille: ce nom même est certainement celui d'une autre fille de Constantin qui ne mourut pas vierge, et qui ne peut être regardée comme une sainte: donc la vierge S.te Constance, si réellement elle a existé, appartient à une époque postérieure, mais non pas du temps

dié à sainte Constance, lequel est circulaire, avec une nef intérieure séparée du centre de

---

de Constantin, ni de sa famille. On peut répondre à la première raison, qui est simplement négative, que l'on ne peut regarder comme faux tout ce qui n'a pas été raconté par des écrivains contemporains. Ammien Marcellin a pu facilement oublier de parler d'une femme morte sans postérité, qui vécut dans un couvent, qui ne fut connue que par des vertus chrétiennes, dont l'historien payen ne devait pas être instruit. On peut ajouter que la vie de Constantin que nous a laissé Eusebe, ne s'étend pas beaucoup sur la famille de ce prince, et s'occupe très-en détail de toutes les fondations pieuses que Constantin fit en Orient, passant légèrement sur celles qu'il fit dans l'Occident: qu'il n'y aurait rien d'extraordinaire que le même nom fût donné à deux soeurs, et surtout dans les usages romains. C'est ainsi que dans l'histoire des premiers empereurs nous trouvons deux Antonia et deux Octavies, soeurs: que les écrivains confondent ensemble les noms de Constance et Constantine, mais que peut-être dans la famille de l'empereur on ne les confondait pas: qu'il se peut que le vrai nom de la vierge que nous appelons Sainte Constance, était Constantina, et que Constance était l'autre soeur, épouse d'Annibalianus et de Gallus. Valesius avoue que dans la plupart des manuscrits cette seconde soeur est appelée Constance et non Constantine; et s'il se décide pour le nom de Constantine, il le fait d'après l'autorité d'une médaille de Golzius qu'il a cru originale, et qui ne passe plus pour l'être à présent. Au contraire l'inscription en vers en mosaïque, très-ancienne, qu'on lit dans la basilique de S. Agnès, et que quelques-uns attribuent à S. Damas, nomme Constantine la fondatrice de cet édifice sacré, appelée Constance dans la tradition. Il paraît que Tillemont n'a pas assez pésé l'autorité de cette inscription contemporaine. Il observe que l'inscription suppose,

l'édifice par un rang de colonnes ioniques soutenant des arcades, et doublées, selon la profondeur de ces arcades, paraît, d'après beaucoup d'indices, avoir été fabriqué dans ces temps (1).

à la vérité, une Constantine fondatrice de la basilique, mais ne nous assure pas qu'elle fût fille d'un empereur. Quelle autre femme dans Rome, losque Constantin faisait élever tant de temples chrétiens, eût osé dire ce qu'on lit dans l'inscription, que la basilique de S. Agnès les surpassait tous ?

Templorum quae vicit opus terrenaque cuncta,
Aurea quae rutilat summi fastigia tecti.
(Gruter, 1161, 9).

Et quelle serait cette autre Constantine, n'appartenant pas à la famille impériale, qui fondait une basilique près du mausolée même de la maison régnante ? Dirons-nous avec Valesius que la fondatrice de S. Agnès est la même Constantine ou Constance dont parle Ammien, épouse d'Annibalianus, et puis de Gallus ? Mais Valesius n'a pas fait attention à la phrase de l'inscription contenue dans le premier vers :

Constantina deum venerans, Christoque dicata.

paroles qui prouvent que c'était une vierge consacrée au Seigneur, et par cette raison différente de celle que son père lui-même avait donnée pour épouse à son cousin Annibalianus. Il semble, d'après tout cela, que l'on peut croire que l'existence de cette fille de Constantin n'est pas imaginaire, mais appuyée sur la tradition de l'église romaine.

(1) Anastase, dans le passage cité, l'a pris pour un baptistère, peut-être à cause de la forme ronde que l'on remarque ordinairement dans les baptistères anciens. Mais le témoignage d'Ammien et la conformité du plan circulaire de cet édifice avec celui du mausolée de sainte Hélène, qui n'était pas certainement un baptistère, me fait

Une preuve de cela résulte de la comparaison de cet édifice avec le mausolée circulaire aussi élevé par Constantin pour sainte Hélène sa mère sur la voie Labicana, où les dépouilles de l'impératrice étaient renfermées dans une urne de porphyre semblable à celle que nous examinons. Cet édifice était environné d'un mur symétrique et mixtiligne, peu différent de celui qui est devant le mausolée de Constance. On peut encore tirer une autre preuve de la matière de ce Sarcophage, parce que jamais on n'avait tant employé le porphyre que sous le règne de ce prince. En outre de l'urne de porphyre dans laquelle son corps fut renfermé à Constantinople (1), la grande colonne de même matière

---

croire que l'historien des Pontifes se soit trompé cette fois, et que l'édifice avait été construit pour servir de sépulcre aux princesses de la famille impériale. Les plans circulaires étaient les plus en usage dans la construction des mausolées, comme tant de restes de semblables édifices en donnent une preuve évidente.

(1) Le porphyre, par sa couleur pourpre, d'où lui vient son nom, semble avoir été destiné à servir de tombeau aux personnes augustes. Une urne de porphyre que Suétone nous a indiquée dans le mausolée des Domitius sur le Pincio (*Néron*, 50) renfermait peut-être les cendres du père de Néron, et c'était un de ces ouvrages de porphyre que Vitrasius Pollion, préfet de l'Égypte, avait envoyés à Rome sous l'empire de Claude (Plin., XXXVI, 9, 11). Septimie Sévère avait avec lui en Angleterre un vase de porphyre qu'il destinait pour renfermer ses cendres (Dion, LXXVI, § 15). Constantin, sa mère et sa fille, furent

élevée dans la même ville pour supporter son image, le *triclinium* de son palais impérial, auquel on donna, à cause de la richesse des porphyres, dont les murs étaient revêtus, le nom de *Purpura* (*Porphyra*); à Rome les dix grandes colonnes du baptistère de saint Jean de Latran, peut-être celles de saint Chrysogone, les plus grandes de cette matière que l'on connaisse, attestent également combien on fit usage de cette belle pierre sous cet empereur. D'après cela il n'y a plus rien de vraisemblable dans l'opinion de ceux qui ont cru que cette urne de porphyre et l'édifice circulaire où elle était placée avaient appartenu à un temple de Bacchus (1). La comparaison des deux mausolées et des deux sarcophages (2) que nous avons demandée, nous

---

déposés dans des urnes de porphyre. Le corps de Julien l'Apostat fut déposé dans une urne semblable. S. Ambroise (dans l'ép. 53 de la I classe) parle de deux urnes de porphyre, dans lesquelles furent ensevelis Maximien Herculéen et Valentinien II. Le corps d'Othon II, mort à Rome dans le X siècle, fut enfermé dans une tombe de porphyre, enlevée, suivant ce qu'on dit, à un autre monument impérial, dans le môle Adrien ; cette urne sert à présent de fonts baptismaux dans la basilique du Vatican.

(1) Ciampini (*de aedificiis Constantini*, ch. 10) et d'autres antiquaires ont eu cette opinion, qui a été disputée toujours par d'autres savans.

(2) Eusèbe, dans la vie de Constantin, liv. III, ch. 47, parle du mausolée de sainte Hélène ; Anastase et Cédrenus font mention de son tombeau de porphyre. V. Ciampini, lieu cité, ch. 8.

persuade le contraire; comme nous le démontre également le style sous le rapport de l'art, que l'on remarque dans l'une et l'autre urne, lequel n'a nulle différence de celui que nous offrent d'autres monumens certains de Constantin.

Si la représentation des vendanges, les feuilles de vigne et les pampres ont pu rappeler le culte de Bacchus et des allusions prophanes, ces mêmes objets, examinés avec plus d'attention, nous portent au contraire à penser que cet édifice a été élevé pour quelque usage chrétien. On ne voit dans ces prétendues Bacchanales aucun Satyre, aucune Bacchante, nulle image lascive: on n'y voit que des animaux, des enfans vendangeant, et quelques masques, considérés déjà dans ces temps comme un simple ornement, comme faisant partie de ceux qu'en Italie on nomme grotesques, et plus généralement arabesques. Si cette rotonde eut été un temple, pourquoi cette urne sépulcrale qu'on ne plaçait jamais dans les temples des Payens, et dont les ornemens sont tellement d'accord avec ceux de tout le reste de l'édifice? Si le sarcophage nous fait croire que c'est un mausolée, pourquoi ne le croirons-nous pas élevé du temps de Constantin, à la famille duquel Ammien l'attribue, quand le style de la sculpture, quand la ressemblance avec le mausolée de sainte Hélène, quand la matière et la conformité des deux urnes, semblent l'indiquer absolument ?

Mais le travail et les bas-reliefs de cette grande urne exigent précisément notre attention. Elle est d'un seul bloc de porphyre, creusée avec un travail immense, et le couvercle est formé d'un morceau seul aussi. Il est en forme de pyramide tronquée, justement comme celui du tombeau ou *pyxis* d'argent de Projetta épouse de Secundus, monument à-peu-près du même temps (1). La dimension du sarcophage convient encore à cette époque; car les urnes sépulcrales d'une si grande proportion sont moins antiques que celles qui se rapprochent le plus de la stature humaine. En examinant les sarcophages remarquables par leur grandeur, je me suis convaincu, par le style qui régne dans les bas-reliefs qui les ornent, par le costume des portraits qui sont sculptés dessus, que les plus anciens de ce nombre ne sont pas antérieurs au troisième siècle de l'ére chrétienne, et que d'autres appartiennent au quatrième (2).

---

(1) Je l'ai fait connaître l'an 1793 dans une lettre imprimée par Salomoni, et adressée à Monseig. le Patriarche de la Somaglia, aujourd'hui Cardinal.

(2) Le grand sarcophage placé sous le portique du Musée Capitolin est d'un travail moins à dédaigner que celui de beaucoup d'autres d'une plus grande dimension. On l'a attribué avec peu de fondement à Alexandre et à Mammée, qui ont vécu jusqu'à l'année 235 de l'E. V. Mais la coiffure de la défunte, semblable à celle que l'on voit aux portraits de cette impératrice, prouve que le monument n'appartient pas à une époque antérieure. Les autres grands sarcophages sont d'un travail beaucoup inférieur,

Le couvercle de notre tombeau est orné de quatre masques Bacchiques. Les quatre faces du sarcophage sont décorées par de grands arabesques entremêlés d'enfans qui font la vendange, qui foulent les raisins, et de différens oiseaux et d'autres animaux. Les anciens employaient ce genre d'ornemens plutôt sur des cassettes de métal, comme seraient les *acerrae* servant à l'encens, que sur les grandes caisses de marbre. Cependant les arabesques de ce tombeau semblent imités d'après des originaux du meilleur temps (1). Il n'y a que deux dessins de cet ornement, quoique le sarcophage ait quatre faces. L'un est répété sur les deux grandes, et l'autre sur les deux petites. Dans le premier la volute du grand arabesque à feuilles d'acanthe, la disposition et les attitudes des petits enfans, rappellent l'élé-

---

comme celui de la chute de Phaéton, dans la ville Borghèse, un autre dans la ville Ludovisi avec deux rangs de bas-reliefs, et celui dont nous expliquerons la face principale à la planche XVII.

(1) Le comte de Caylus dans le tome III, pl. 119 de son *Recueil*, a donné le dessin d'un bas-relief en pierre ordinaire, copié d'après la face principale de ce grand sarcophage, et représentant les mêmes arabesques, les mêmes enfans, avec les guirlandes et les masques du couvercle : il dit qu'on l'a trouvé à Rheims dans une fouille. S'il était antique, ce serait une nouvelle preuve de ce que j'ai avancé, que ces ornemens ont été copiés d'après quelque original plus antique : mais je crains que le monument que donne Caylus ne soit une imposture simplement, comme tant d'autres que contient ce *Recueil*, intéressant d'ailleurs.

gance des siècles précédens : et même l'usage des *bullae* à feuilles de lierre qui sont suspendues au cou de trois de ces enfans, remonte à des temps plus éloignés (1). Mais la courbe du grand arabesque ne se développe pas avec grâces, ni également : l'exécution des enfans est dure et lourde. Les animaux aussi sont d'un travail inférieur, et ont été ajoutés peut-être par des artistes du temps de Constantin dans les endroits où il leur a paru que le dessin original laissait trop d'espaces vides. Les deux paons, le bélier, et divers oiseaux sont d'un mauvais dessin. L'oiseau, qui interrompt à gauche la volute de l'arabesque, est d'un effet désagréable.

L'action que représentent les enfans est, comme nous l'avons déjà dit, la vendange ; quelques-uns coupent les grappes à la vigne ; d'autres en emplissent des corbeilles. Il semble que l'un les porte dans la cuve, qu'un autre a déjà formé une guirlande pour les fêtes du soir. Enfin un vase à deux anses indique qu'il contient le vin destiné à soutenir les forces des vendangeurs, pendant le travail du jour.

L'arabesque des plus petits côtés est formé par les seps de vigne même. Le groupe des enfans écrasant les raisins est composé avec beaucoup d'élégance, mais leur exécution présente

(1) On peut voir dans le Musée Étrusque de Gori de semblables *bullae* à feuilles de lierre, et aussi dans l'ouvrage de Ficoroni sur la *Bolla d' oro*.

les mêmes défauts que nous avons remarqué dans ceux des autres faces. Ici deux enfans ont aussi la *bulla* au cou. Des *labri* ou cuves dans lesquelles on foule les raisins sort le jus par la bouche d'un masque. Les têtes de lion étaient plus en usage en ce cas dans la plus haute antiquité (1). Les petits tonneaux qui reçoivent la liqueur exprimée semblent garnis de cercles de fer, probablement pour les rendre moins fragiles dans le transport (2).

Ceux qui ont expliqué les antiquités chrétiennes, ont observé avec sagesse que les emblêmes des raisins et de la vendange ne doivent pas être regardés comme prophanes (3). Plusieurs allusions ingénieuses avaient déjà remplacé leur signification primitive et payenne par une autre toute morale et chrétienne. En outre que les raisins foulés devenaient une figure de la passion du Christ, et du martyre de ses confesseurs, les anciens Chrétiens apercevaient dans cette image l'emblême de l'ame, qui survit immortelle à sa dépouille mortelle, comme le vin qui naît de la destruction des raisins.

---

(1) On peut comparer ce que nous avons fait observer dans le tome IV de cet ouvrage à la pl. XXXIX.

(2) Ciampini, peu versé dans l'archéographie des Payens, les a pris pour des vases cinéraires.

(3) Aux savantes remarques de Bosio et d'Aringhio sur ces emblêmes, qui se trouvent dans le IV livre, ch. 45 de la *Roma Subterranea*, on peut ajouter aussi celle d'Olaus Borrichius (*Antiquae Urb. Rom. facies.*, c. 7) dans le IV volume du Trésor de Gronovius, p. 1551.

PLANCHE XIII.

Sarcophage avec deux génies symboles de la Mort *.

Les urnes sépulcrales godronnées, et ornées sur la face, comme la nôtre, de trois petits tableaux en bas-relief, composés de figures, ne sont pas une chose nouvelle parmi les restes des anciens tombeaux; car nous en avons déjà vu une pareille dans cet ouvrage (1). Dans le sarcophage que nous examinons maintenant, le bas-relief représente, comme dans plusieurs autres, la porte du sépulcre elle-mê-

---

* Ce sarcophage de marbre de Paros, appelé vulgairement marbre grec, a de largeur neuf palmes et demie; de hauteur trois palmes, neuf onces; de profondeur trois palmes, sept onces. On l'a trouvé dans les fouilles faites à *Roma-vecchia*, le long de la voie Appia, vers 1780. V. l'ouvrage de M. l'ab. Riccy, *Pago Lemonio*, p. 127 et 128.

(1) Tome V, planc. 16, où nous avons parlé de l'épithète *volubiles* donnée à ces urnes à cause de ses godrons serpentans. Fabretti (*Inscript.*, n. CII, page 587), et après lui Gori (sur le *Columbarium* des affranchis de Livie, pl. 6), ont cru voir dans un bas-relief sculpté sur le tombeau d'Eutrope Chrétien, un instrument tout-à-fait singulier, au moyen duquel on pouvait exécuter plus facilement ces cannelures. Quant à moi je ne vois pas autre chose dans cette image, qu'un sculpteur qui fait avec un trépan des trous à la crinière d'une tête de lion, placée, comme on avait coutume, pour orner une urne ainsi godronnée.

me (1). On y voit sur le seuil deux époux. L'homme revêtu de la toge a un paquet de *papyri* ou un volume dans la main gauche, ce qui indique ses emplois civils, ou ses occupations littéraires ou du barreau. Il semble dire le dernier adieu à son épouse, laquelle est voilée, paraît triste, et lui serre la main droite (2). Un petit Génie ailé, probablement l'Hymen, qui les avait unis (3), tient élevé au milieu d'eux le flambeau nuptial, symbole de cette union. Les ornemens de la porte, sur le seuil de laquelle paraissent fixées les deux figures, sont deux colonnes d'ordre composite, deux chevaux marins, et deux masques dans les acrotères; et dans le milieu du frontispice est une couronne.

Les deux bas-reliefs des côtés qui se correspondent, et qui sont parfaitement semblables, ex-

---

(1) Voyez une porte pareille dans un bas-relief, publié tome V de cet ouvrage, pl. 18.

(2) Ce congé que prend le défunt de ceux qui lui sont chers, est le sujet de presque tous les bas-reliefs que l'on voit sur les fûts ou les cippes des tombeaux grecs. Il s'en trouve quantité d'exemples dans le *Museum Veronense*, dans les *Monumenta Peloponnesiaca*, dans les marbres d'Oxford; et moi-même j'en ai déjà parlé dans le V vol., pl. 19, page 117.

(3) On voit une image pareille de l'Hymen sur un bas-relief représentant les rits des nôces, sculpté sur l'extérieur d'un grand sarcophage, qui fut ensuite employé pour un tombeau chrétien dans la basilique de S. Laurent hors des murs, et qui est gravé dans l'*Admiranda*, n. 58, et dans les *Vestigia di Roma* de Ficoroni, p. 115.

cepté dans le changement des parties à droite et à gauche, changement exigé par la symétrie, sont plus notables. La figure principale est un Génie sans ailes, débout; mais quoiqu'il soit dans cette attitude, il est cependant dans un repos parfait, comme l'indiquent les deux bras repliés sur la tête, qui est un peu inclinée (1). La figure semble s'être dépouillée de ses vêtemens, et les avoir suspendus à un arbre contre lequel il appuie ses épaules et le dos: sa tête est couronnée de fleurs. Un Amour ou un autre Génie plus petit, ailé, tenant un flambeau, montre à la grande figure un masque jeté à terre.

J'ai donné le nom de Génie au jeune garçon qui est en repos, parce que je le regarde comme un symbole de la mort ou de l'ame humaine dégagée des fonctions corporelles, et jouissant de la tranquillité parmi les morts. Non-seulement cette attitude, mais le genre même du monument sur lequel ces figures sont sculptées, me fait croire que cette opinion peut être probable; d'autant plus que l'on voit les mêmes figures avec une légère variété répétées sur les angles d'autres tombeaux (2).

---

(1) Winckelmann avait judicieusement remarqué que l'état du repos dans les images d'Apollon, de Bacchus, d'Hercule, etc., avait été exprimé, ce que l'on voit dans les monumens, par les anciens artistes, par l'attitude d'un bras passé derrière la tête (*Monum. inéd.*, p. 43 et ailleurs). La position des deux bras sur la tête exprime dans notre figure un repos plus profond, la cessation absolue de toute fatigue, le repos éternel, enfin la mort.

(2) Je puis en citer un, découvert dans le *Columbarium*

Dans le Musée de Paris (1) est une figure de ronde-bosse, absolument semblable, appuyée aussi à un arbre, et de grandeur naturelle. L'expression du repos est encore plus caractérisée dans celle-ci par ses jambes croisées, et par ses traits dans lesquels régne un air de repos vraiment divin. Les couronnes de fleurs qui ornent la tête de toutes ces figures, qui représentent le sommeil éternel ou l'ame bien heureuse, sont les couronnes propres pour les morts (2). Les arbres qui servent d'appui à ces figures, sont, à mon avis, un emblême des champs Elysées, de ces lieux fortunés où les esprits viennent après la mort gouter la tranquillité. Nous avons fait observer ailleurs que les divinités marines, et les monstres des mers, que l'on voit sculptés autour des tombeaux, peuvent faire allusion à cet heureux séjour que la mythologie grecque a placé dans les îles de l'Océan (3). Les chevaux marins sculptés sur la porte de ce monument appuyent cette allusion. Les chlamydes

---

des affranchis de Livie, godronné, et orné comme le nôtre de trois bas-reliefs. Les figures semblables à celles que nous examinons, sont aux deux extrémités. Gori a fait graver ce monument à la planche VI de cet ouvrage. Piranèsi l'a répété (*Antichità Rom.*, tome III, pl. 28).

(1) Elle a été gravée par Thomas Piroli dans le recueil des *Antiques du Musée Français*, tom. I, pl. 42.

(2) Pascalius nous apprend, d'après quelques anciens auteurs, que les couronnes funéraires étaient mêlées de fleurs, tant dans la Grèce que chez les Romains (*de Coronis*, l. IV, c. 5).

(3) Tome IV, page 243 de cet ouvrage.

groupées et pendantes sur un arbre, les masques par terre sont le symbole de la vie que ces ames ont parcourue, et de la dépouille mortelle qu'elles ont abandonné. La comédie est finie; l'Amour, qui dans la génération mortelle les avait revêtues de cette enveloppe, leur montre ces masques, comme pour les avertir que le rôle qu'elles ont été obligées de représenter dans ce monde, est terminé. La même métaphore juste et expressive a été employée par les classiques (1), et c'est peut-être le principal motif pour lequel les anciens ont fait usage des masques pour orner les tombeaux, quoique les érudits apportent encore d'autres motifs de cet usage, de même que la coutume de consacrer des masques aux Dieux Mânes (2).

---

(1) Cicéron, *de Senectute*, § 75.

(2) On a cru que ce rit prît son origine dans les coutumes barbares des temps les plus reculés où l'on appaisait les ombres par des sacrifices de sang humain. Dans les âges qui suivirent, on se contenta de consacrer aux Dieux Mânes des têtes artificielles, des masques appelés *Oscilla* que l'on substitua aux têtes humaines. Voyez les notes des Académiciens d'Herculanum, pl. 12 du t. III des *Peintures*. En outre, les masques ont souvent rapport aux rits et aux mystères Bacchiques, que l'on crut pendant le paganisme être très-utiles pour procurer la félicité aux ames après la mort. V. Meursius, *Eleusinia*, c. 18.

PLANCHE XIV.

Autel rond avec des bas-reliefs représentans des divinités et des cérémonies égyptiennes *.

Ces deux autels cylindriques, parfaitement semblables, et destinés, sans doute tous deux, à un même temple de divinités Égyptiennes, ne sont pas, malgré cela, égyptiens ni par la matière ni par le travail. Il est clair au contraire qu'ils ont été sculptés lorsque les superstitions sorties de l'Égypte avaient inondé l'empire romain, et se confondaient avec le culte grec et romain. Le marbre en est grec, de même que l'architecture qu'on y voit indiquée ; les habillemens et les caractères des figures eux-mêmes sont en partie grecs, quoique l'artiste ait cherché à conserver le plus possible le costume égyptien, et de représenter les rits de ce culte et les singularités de ce pays.

Sur les bas-reliefs du premier autel que nous

* Cet autel est celui de la table suivante ; l'une et l'autre de marbre de Paros. Ils ont trois palmes, une once de haut : le cylindre du milieu seul est antique ; les membres qui en font la base et la corniche sont modernes. Ils ont été placés autrefois dans la Villa Mattei sur le *Celium*. S. M. Clément XIV en fit l'acquisition pour le Musée du Vatican. Ils ont été publiés dans le troisième vol. de l'ouvrage intitulé *Monumenta Matthaieorum*, à la planche 25, avec les explications du feu ab. Amaduzzi.

examinons, la figure que nous y remarquons dès le premier coup-d'oeil, est celle du Nil représentée suivant le style des Grecs pour personnifier les fleuves. Le crocodile, cet amphibie terrible, ne laisse à cet égard aucun doute (1). Le Fleuve est à moitié couché : près de lui sont quelques plantes aquatiques, peut-être des lothos ou simplement des roseaux, l'un desquels, qu'il a arraché, est dans sa main. Ce personnage symbolique élève la main droite comme pour invoquer ou pour saluer les Dieux paternels placés dans le temple *tétrastyle* (2) qui est près de lui, d'une architecture grecque, dont les colonnes sont cannelées en spirale, et sur le tympan triangulaire duquel on voit sculptée l'image accroupie du jeune Harpocrate (3).

---

(1) Nous avons parlé dans le premier vol. de cet ouvrage (pl. 37, p. 294), et encore dans le III (pl. 47, p. 236) des images du Nil qui ont un crocodile pour symbole.

(2) De quatre colonnes.

(3) Les temples égyptiens n'ayant pas de toit saillant, mais étant couverts par une terrasse horizontale, n'ont jamais eu de fronton triangulaire. Le motif vient du climat où les pluyes sont peu de chose, et même très-rares. Il est certain que sous les Ptolomées on éleva à Alexandrie, et peut-être dans d'autres villes d'Égypte, des temples dans le genre grec. Les médailles frappées dans ces contrées nous en offrent une preuve. Il est utile d'observer ce petit temple *distyle* à deux colonnes, avec un fronton triangulaire, que l'on voit gravé parmi les hiéroglyphes du portique de ce temple à Tentira (aujourd'hui Dendera) en Égypte. C'est de la voute de ce temple que

Un sphynx, élevé sur un piédestal, rappelle ceux qui, disposés sur deux rangs, se plaçaient aux côtés des entrées des temples égyptiens (1). Le si-

---

nous avons eu les deux Zodiaques si célèbres. On voit cette image exactement copiée sur les lieux par M. Dénon, dont la véracité et l'exactitude sont au-dessus de tout soupçon: elle est gravée à la planche 127, n. 15 de son *Voyage*, et une preuve convaincante que les bas-reliefs de ce portique sont d'une date postérieure à la conquête de la Grèce, et probablement encore à la conquête romaine, d'autant plus que les inscriptions grecques gravées sur l'architrave de la façade de ce portique et sur celui de la porte de l'enceinte extérieure, appartiennent au temps des Césars. L'édifice était probablement beaucoup plus ancien, mais comme le voyageur français a observé quantité de temples, même dans la haute Égypte, qui sont restés informes, dont les sculptures et les ornemens qui devaient les décorer ne sont pas terminés, et quelques-uns qui sont sculptés seulememt à moitié (*Explication des planches*, pl. 93); on peut alors supposer que les ornemens sculptés sur ce portique, restés imparfaits, n'ont été achevés que sous les Romains, précisément à cette époque où le beau temps de l'année des Égyptiens commençait en août, sous le signe du Lion, qui par ce motif occupe la première place dans le Zodiaque. Voyez la notice sommaire que j'en ai donné il y a quelques années, et que le savant Larcher s'est fait un plaisir d'insérer dans le tome II de la nouvelle édition de sa traduction française d'Hérodote, page 567.

(1) Les voyageurs parlent de ces chemins qui conduisent aux temples, et qui se décoraient d'un grand nombre d'images de sphynx et de lions, ou même de béliers, qu'on plaçait d'un côté et de l'autre sur des bases, et qui formaient une haye des deux parts sur les chemins. On plaçait aussi ordinairement les sphynx à la porte

mulacre que l'on voit sur un autre piédestal, à côté du temple, semble élevé à l'honneur de quelque prêtre, comme le fait conjecturer la demi-tunique en forme de tablier, dont il est vêtu depuis la ceinture, et qui laisse à nu les bras, la poitrine, le même vêtement que l'on voit ordinairement dans les monumens aux figures des ministres de la religion égyptienne (1). D'autres figures vêtues de même, lesquelles, n'étant pas placées sur des piédestaux, semblent indiquer des personnes vivantes, paraissent porter sur leurs têtes des paniers remplis de toute sorte de fruits, qui sont peut-être les prémices de la campagne (2). Il paraît que d'autres se préparent à entrer dans le sanctuaire pour y présenter ces offrandes, et pour dissiper l'obscurité qui y régne en dépit du jour; ils portent des candélabres chargés de lu-

---

des temples, et nous en avons un exemple dans la pl. 60 du II tome des *Peintures d'Herculanum*, où l'on verra des notes utiles qui l'accompagnent.

(1) Hérodote parle (liv. II, ch. 143) de simulacres semblables élevés à l'honneur des prêtres égyptiens. Quant à leur habillement, tel que nous le remarquons dans ces images, il est décrit avec beaucoup de détails dans les *Métamorphoses* d'Apulée, l. XI, avec les paroles suivantes = *Antistites sacrorum candido linteamine cinctum pectoralem ad usque vestigia strictim iniecti.* = Nous avons vu le même habit à une Pastophore égyptienne dans la statue expliquée ci-dessus pl. VI.

(2) Diodore de Sicile, liv. 1, § 14; Apulée, *Métam.*, liv. XI; et Clément d'Alexandrie, *Strom.* VI, parlent des prémices offerts dans les fêtes d'Isis.

mière (1). Une autre figure suit ces porteurs de candélabres, et peut avoir dans la main une branche de palmier (2). On voit un autre prêtre présenter, pendant cela, de la nourriture à deux crocodiles d'une médiocre grandeur, qui sortent des eaux, et qui ont l'air de faire fête à celui qui se charge de les nourrir. Cette circonstance nous donne à connaître que le lieu de la scène, pour ainsi dire, est la ville d'Arsinoé, appelée d'abord la ville des crocodiles, où se trouvait dans une lagune du Nil une espèce de ces amphibies familière et douce avec les prêtres, et que l'on faisait voir aux curieux, venant chercher dans la main

(1) On voit figurés dans la mosaïque de Palestrine des prêtres, qui dans le vestibule d'un temple portent sur leurs épaules un candélabre allumé. Le savant Barthélemy (*Mém. de l'Acad. des B. L.*, tome. XXX) ne sait ce qu'il doit dire de ces images auxquelles il ne connaît rien de pareil. Voilà donc notre bas-relief, qui n'avait pas été publié du temps de cet illustre antiquaire, nous offrant aussi des prêtres égyptiens portant des candélabres. Je pense que le motif indiqué dans le discours est le seul qui soit probable. Les voyageurs français qui ont visité l'Égypte pendant leur conquête, attestent que les lieux retirés des temples sont sans fénêtres, et totalement obscurs. On les voit dans l'ouvrage, cité souvent, de M. Dénon aux planches 40, n. 8; 51, n. 2; et 70, n. 22. Voyez les explications qu'en a donné cet ingénieux et élégant voyageur. Nous voyons d'ailleurs la même chose pratiquée dans le tabernacle de Moïse et dans le temple de Salomon, où l'on se procurait la lumière seulement par le moyen d'un ou de plusieurs candélabres.

(2) Arbre consacré à Isis, et qu'on employait dans les cérémonies égyptiennes.

des ministres du temple, des viandes, des gâteaux, et du vin adouci avec le miel (1). Les eaux qui

(1) Strabon, liv. XVII « *Cent stades plus en avant* (du Labyrinthe) *on arrive, en remontant le Nil, à la Ville d'Arsinoé, qui auparavant s'appelait la Ville des Crocodiles, parce que cet animal est en honneur dans cette préfecture. On y a même un crocodile sacré nourri séparément dans une des lagunes, et familier avec les prêtres. On l'appelle* Sucos; *on le nourrit de pain, de chair, et de vin que les étrangers lui présentent, lorsqu'ils viennent en ce lieu pour jouir d'un pareil spectacle. Notre hôte, qui était un homme de distinction et qui nous initiait, pour ainsi dire, dans le culte de son pays, nous accompagna à la lagune, faisant porter pour le dîner par son domestique un gâteau, des viandes rôties, et une bouteille de vin adouci avec du miel. Nous trouvâmes le crocodile couché sur le bord de l'eau. Les prêtres s'approchèrent de lui, les uns lui ouvrirent la gueule, les autres lui firent avaler le gâteau, ensuite la viande, après quoi l'animal bût le vin.* » Ceci se passait du temps de Strabon, et quand l'Égypte conquise par les Romains était déjà dans un état de décadence. Il est probable qu'il y avait plusieurs crocodiles sacrés dans des temps antérieurs; d'autant plus que Strabon lui-même fait observer que le canal de la ville d'Arsinoé en était plein. Mais ce que le géographe cité a indiqué seulement sur le nom de *Sucos* donné à ce crocodile sacré est mieux expliqué par un passage de Damascius dans la vie d'Isidore (*Fotius, Biblioth.*, Cod. 1048), par lequel nous apprenons que *Sucos* était *une sorte de crocodile qui n'était pas à craindre*. Cette notice s'accorde exactement avec ce qu'a observé M. Geoffroy de saint Hilaire, un des naturalistes de l'expédition d'Égypte. Ce savant s'est convaincu, par l'examen qu'il a fait sur les squélettes des crocodiles sacrés que l'on découvre en Égypte sous la forme de momies, qu'anciennement il a

coulent au bas sont donc les eaux du Nil, ou celles de cette lagune sacrée qui était voisine du temple. Le bateau ou *cymba* que l'on voit sculpté peut faire allusion aux pélerinages sur Nil que faisaient les Égyptiens dans les solennités de leurs Dieux. Mais cette figure assise, qui, à raison de sa proportion plus grande, comme par la dignité de son attitude et par la disposition de ses attributs, semble être la principale figure, est Isis elle-même, ou Arsinoé la nouvelle Isis, devenue vénérable par les symboles non équivoques de la grande Déesse de l'Égypte. Les cornes qui sortent de sa tête sont les cornes d'Io, ou celles de la lune croissante, ornement d'Isis, peut-être le plus caractéristique. Elle a dans les mains des épis de blé, parce qu'Isis fut regardée par les Grecs comme

---

existé en Égypte une espèce plus petite de crocodiles, différente de celle du grand crocodile, la seule qu'à présent on retrouve dans les eaux du Nil. La petite espèce n'excédait pas en longueur au de-là de trois pieds de Paris, et cette mesure se rapporterait assez avec les crocodiles sculptés dans le bas-rèlief. Cependant la ligne courbe de leur front dans ces images, semble indiquer que ces amphibies que le sculpteur a représentés ne sont pas parvenus encore à leur accroissement complet; car alors qu'ils y sont arrivés leur museau s'allonge, et cette forme arquée du front disparaît. Le professeur érudit, dont nous venons de parler, a encore remarqué que le grand crocodile lui-même, animal meurtrier, vorace, n'est plus féroce lorsqu'il est sous l'eau, et même qu'il est timide lorsqu'il est à terre; aussi ne paraît-il pas impossible de le rendre doux, comme Hérodote semble l'avoir indiqué, liv. II, ch. 69.

étant la même que Cérès. La corne d'abondance remplie des dons de l'année est un emblême de la fertilité, que cette Déesse, reine de l'élément humide, qui gouvernait les vents, et la maîtresse du Nil, procurait à l'Égypte par les inondations de ce grand fleuve. Mais ce symbole grec nous indique plus particulièrement Isis Arsinoé, puisque l'histoire fait mention de la corne d'abondance qu'on avait donnée à son simulacre, symbole que nous voyons représenté presque comme le signe d'une apothéose anticipée, au revers des médailles d'or de cette reine, soeur et épouse de Ptolomée Philadelphe (1). Le boeuf Apis consacré à la Déesse, et vivante image de la Lune, est près d'Isis. Le disque lunaire signifiant la pleine lune, est placé entre ses cornes qui désignent par leur courbure opposée les phases de l'astre qui règle les mois. Un autre sphynx, emblême du pays égyptien, remplit le vide qui restait entre le fleuve et la Déesse; ainsi tout le tour de l'autel est couvert d'images, qui toutes ont évidemment rapport aux opinions et aux pratiques religieuses des Égyptiens.

---

(1) Athénée, liv. XI, p. 497, B et C, décrit le *Rhython ou corne exécutée par l'ordre de Ptolomée Philadelphe pour être un attribut de l'image d'Arsinoé. Elle la tendait dans la main gauche, remplie de fruits de toute espèce, de manière que les artistes la représentaient beaucoup plus riche que la corne d'Amalthée.*

PLANCHE XV.

AUTRE AUTEL AVEC DES IMAGES ÉGYPTIENNES *.

Les bas-reliefs qui ornent la surface de cet autre autel, qui sert de pendant au premier, sont également précieux à l'érudition, et plus remarquables, parce que les Dieux qu'on y voit se rencontrent plus rarement dans les monumens égyptiens. La divinité ayant de la barbe, et assise, qui semble fixer la première l'attention, est distinguée par le symbole d'une torche qu'elle a dans la main droite. Cet attribut caractérise Vulcain (1), divinité du premier ordre de l'Égypte, et qui avait le titre de Dieu tutélaire et gardien de cette région sacrée (2), où il passait pour avoir enseigné aux hommes les divers usages du feu (3), et il était même devenu l'emblême de cet élément (4). Ceux

* Cet autel, du même marbre, de mêmes formes et dimensions que le précédent, était dans la Villa Mattei sur le *Coelium*. Voyez ce qui en a été dit dans le discours précédent.

(1) Le flambeau est l'attribut de Vulcain dans le célèbre bas-relief du palais Mattei, représentant les nôces de Thétis et Pélée (Winckelmann, *Monum. ined.*, n. 110). Le sculpteur, devant représenter le Vulcain égyptien, ne pouvait y joindre les symboles de l'art de forgeron, qui sont attribués à Vulcain dans la mythologie grecque.

(2) Cicéron, *de Nat. Deor.*, liv. III, § 22.

(3) Diod. Sicul, liv. I, § 13.

(4) Le même auteur, lieu cité, § 12. Le nom de ce Dieu en égyptien était *Phthas*: il avait son temple prin-

qui pourraient en douter, seraient convaincus en voyant, en outre du flambeau indiqué ici, placés à ses pieds, comme d'autres symboles qui lui sont propres, deux moitiés d'œufs, appartenant à cet oeuf mystique sorti dès l'origine du monde de la bouche du Dieu *Kneph*, principe de tout bien, et d'où sortit le nouveau Dieu *Phthas*, que les Grecs appelèrent *Hephaistos*, et les latins Vulcain (1). Ces traditions, qui faisaient partie des doctrines mystérieuses égyptiennes et orphiques, sont représentées par la corbeille des mystères (*cista secretorum capax*) (1), que l'on voit près des deux co-

---

cipal à Memphis (Jablonski, *Pantheon Aegypt.*, tome I, page 45). Dans ce sens, et par une doctrine qui semble retomber dans le panthéisme de quelques historiens, Vulcain ou *Phthas* est appelé le père des Dieux, dans la traduction des notes hiéroglyphiques de l'obélisque d'Héliopolis fait par Hermapion, et qui nous a été conservé par Ammien Marcellin., liv. XVII.

(1) On peut voir dans Jablonski (liv. I, ch. 2, § 8) cité le passage d'Eusèbe (*Praeparat. Evang.*, liv. III, ch. XI), dans lequel nous retrouvons la fable égyptienne de l'œuf de *Kneph*, et la comparaison que ce moderne savant en fait avec les doctrines orphiques. On voit sur les monnoies romaines des familles Eppia et Rubria, un serpent qui s'entortille autour d'un demi-oeuf: on voit un serpent au revers d'une médaille d'Homole dans la Thessalie ; du côté opposé est une tête de Vulcain : enfin dans le Zodiaque de Gabi, le bonnet de Vulcain, qui pourrait, comme celui des Castors, passer pour une moitié d'œuf, est aussi entouré d'un serpent (*Monum. Gabini*, pl. 16, b). Tous ces monumens pourraient faire allusion à la fable égyptienne, appartenant tous à une époque dans laquelle les superstitions égyptiennes avaient passé les mers.

(1) Apulée, *Metamorph*, liv. XI.

quilles de l'œuf, et dont le couvercle est fermé. A côté s'élève un petit autel avec une flamme et environné d'une guirlande : ces deux joueurs de flûtes, *tibiae*, paraissent accompagner la cérémonie d'un sacrifice par le son harmonieux de leurs instrumens (1). On remarque dans le groupe qui est à la droite du spectateur une déesse, ayant un manteau qui voltige en forme de cercle autour de sa ête (2), assise sur un siège riche ou un trône ; elle présente un paquet d'herbes pour nourriture à un taureau qui est orné de bandelettes sacrées, et qui porte au milieu de ses cornes un oiseau symbolique, qui peut être une hupe ou un épervier (3). A peu de distance est un autre bœuf cou-

---

(1) On voit dans quelques peintures d'Herculanum les rits égyptiens accompagnés par le son des flûtes, t. II, pl. 59 et 60, ce qui convient parfaitement, puisque plusieurs auteurs ont attribué à Osiris l'invention de cet instrument.

(2) Cette draperie volante, symbole des divinités de l'air et de celle de la mer, convient à Isis dispensatrice des vents, selon l'opinion de cette théologie physique. Voyez le *Dialogue de Jupiter et de Mercure* parmi les Dialogues des Dieux de Lucien ; et parmi les Dialogues marins du même auteur, celui de *Notus* et de *Zéphire*.

(3) Il ressemble effectivement à une hupe par la crête ou le panache qui s'élève sur sa tête. Les Égyptiens appelaient cet oiseau *cucupha :* il était un des symboles sacrés, et sa tête servait d'ornement au bout des sceptres des divinités égyptiennes. Si Pauw avait connu ces monumens, il ne se serait pas obstiné à soutenir contre toute espèce de raison que la *cucupha,* dont parle Horapollo, est la civette (*ad Horapoll., hierogl.*, liv. I, c. 55). Au reste les

ché à terre ; au dessus de lui on voit un sphynx ailé qui a une roue entre ses pattes. Il me paraît probable que cette Déesse assise est Isis elle-même ; mais considérée comme la Déesse de Butos ou de Latopolis, et confondue avec une autre divinité moins connue, que les Grecs ont appelée Latone, et que les Égyptiens regardaient comme la nourrice de la Lune et du Soleil (1). Le taureau Apis, image de la première, est celui que nous avons remarqué dans le premier bas-relief. Nous voyons ici deux taureaux sacrés, tous deux, à ce qu'il me semble, relatifs au soleil. L'un, celui qui a la huppe sur la tête, sera probablement le taureau Hermontitès, appelé *Onuphis*, consacré à l'astre du jour, et qui se nourrissait de cette espèce de fourage que les Latins appelèrent *medica* ou herbe médicale, et c'est probablement la nourriture que dans ce bas-relief l'animal sacré reçoit de la main de la divine nourrice (2). L'autre taureau sera celui d'Héliopolis ou de la ville du Soleil, connu sous le nom de *Mnevis* (3). Le sphynx ailé qui est au dessus de lui est

---

plumes qui forment sur le dessus de la tête de la hupe l'apparence des rayons, et ses changemens, comparés à ceux du Soleil dans les différentes saisons, auront fait considérer cet oiseau comme une image de cette planette.

(1) On peut voir ce qu'a savamment écrit sur cette Déesse Jablonski, *Pant. Aegyp.*, liv. III, c. 4.

(2) Macrobe, *Saturn.*, l. c. 21 ; Élien, *Hist. animal.*, liv. XII, c. 11. = *Cet Onuphis*, dit l'écrivain grec, *se nourrit de l'herbe médicinale.*

(3) Diodore de Sicile, liv. 1, § 21 ; Élien, *l. c.*; Suida, v. Μέμφις.

un symbole grec de la Déesse Némésis, prise pour la Justice punissante et pour la Fortune; mais qui ignore que les superstitions égyptiennes dans les premiers siècles de l'ére chrétienne, donnaient à Isis toutes les fonctions et tous les attributs de Némésis (1)?

Il nous reste à examiner les images de quatre jeunes hommes, vêtus tous d'un habit serré sur le corps (2), et orné au milieu et sur les bords d'une

---

(1) Apulée, *Metamorph.*, liv. XI, *Rhamnusiam illi (nominant)*.

(2) On pourrait penser que la forme étroite de ces tuniques qui s'appliquent presque sur les contours du corps, soit dans le bas-relief une imitation mal entendue du style égyptien le plus antique, suivant lequel on voit représentés les vêtemens si adhèrens aux membres, que souvent on est incertain si la figure est nue ou vêtue. On peut croire avec assez de probabilité que ces habits sont les tuniques auxquelles Apulée (*l. cité*) donne le nom de *cataclistae* ou *cataclitae*. Les érudits ont proposé diverses explications de ce mot, qu'ils s'accordent tous à faire dériver du verbe *κατακλείω*, *je serre*. Quelques-uns conviennent assez bien aux habillemens que nous voyons ici, car plusieurs écrivains ont cru que ces noms étaient donnés à de tels habits quand ils étaient serrés sur les membres, d'autres quand ils étaient bordés par une broderie qui en marquait les contours et les coutures. Ces deux interprétations vont assez aux vêtemens des figures de notre bas-relief. Salmasius prétend, à la vérité, que les vêtemens furent appelés *cataclistae*, comme si on voulait dire tirés du coffre où ils étaient enfermés; mais cette explication me paraît peu probable. On n'invente pas ordinairement des mots extraordinaires et particuliers pour dénoter des usages ou des coutumes qui tiennent de l'ancienne sim-

broderie, tenant dans leurs mains des plantes fleuries de lothos, et ayant des serpens auprès d'eux; l'un de ces serpens forme de son corps un nœud sur un petit autel. Ces serpens et l'image voisine de Vulcain me font conjecturer que les figures des jeunes garçons représentent les bons Génies ou les Agathodemones; et leur nombre quadernaire peut se rapporter aux quatre points cardinaux de l'univers. Ce sont les ministres du grand Génie *Kneph* ou *Knuphis*, esprit vivifiant de tout ce qui était crée, et père de Vulcain, représenté constamment sous la forme d'un serpent (1). Le lothos, plante sacrée et symbolique, peut encore faire allusion aux marais qui environnaient la ville de *Latopolis*, où la Déesse avait élevé Orus et Bubastus, le Soleil et la Lune: fable mystérieuse encore, et qui appartenait en partie à la physiologie de cette

---

plicité. Des noms tirés des langues étrangères ne sont employés au contraire que pour indiquer des variations et des formes que la mode introduit dans les habillemens.

(1) Nous avons parlé dans le second volume de cet ouvrage, discours XVII, page 154, notes (1) et (3), d'une espèce particulière de serpens, adorés en Égypte, sous le nom d'*Agatodemones* ou de bons Génies. On peut voir expliqué par beaucoup d'exemples dans l'ouvrage de monsieur Giorgio Zoega (*de Orig. et usu Obelisc.*) comment la religion égyptienne reconnaissait un grand nombre de Génies ou Dieux subalternes, ministres, *assessores*, *famuli* des plus grandes divinités. Les pierres gravées d'Abraxa donnent une tête de lion radiée au serpent qui représente *Kneph* lui-même, ou, comme il est nommé dans les incriptions, *Knouphis*.

nation. La tête de l'un de ces Génies était ceinte d'une couronne de feuilles de palmier disposées de manière qu'elles imitent les rayons solaires (1). Cette plante était aussi consacrée à Isis, et on employait des couronnes semblables dans les cérémonies. Vulcain, fils de Kneph, fut réputé père du Soleil, de-là la connexion des images et des objets représentés dans ces bas-reliefs. Enfin le prêtre égyptien portant des prémices sur la tête avec une attitude et des vêtemens pareils à ceux sculptés autour du premier de ces autels, paraît rappeler la même solennité égyptienne, l'offrande des prémices de la campagne à laquelle ces deux autels semblent être principalement destinés.

PLANCHE XVI *.

Les dons de Médée, bas-relief *.

La savante explication qu'a donnée Winckelmann

---

(1) Apulée, *l. cité*, parle d'un ministre d'Isis, lequel *caput decore corona cinxerat, palmae candidae foliis in modum radiorum prosistentibus.*

* Fragment de marbre pentélique. Il a de hauteur 4 palmes, 4 onces, et de longueur 5 palmes. Il n'est antique que dans la partie supérieure qui se termine immédiatement sur les têtes des enfans, et tout le reste jusqu'à la même hauteur est moderne, et copié d'après des bas-reliefs semblables de la Villa Borghèse et du palais Lancellotti, lesquels, selon toute apparence, ont été enlevés sur des sarcophages antiques. Les pavots que tient de la

à un bas-relief du palais Lancellotti (1), a fait reconnaître le sujet de plusieurs autres qui sont semblables, dont un de la plus belle conservation est à Mantoue, dans la collection de l'académie, lequel a été l'objet d'une dissertation érudite et bien écrite du feu docteur Girolamo Carli (2). Le fragment que nous observons à présent appartint jadis à un bas-relief semblable à ceux déjà indiqués, mais de plus grande dimension. Le seul groupe qui s'en est conservé, appartient à la première partie de la tragédie intitulée *Médée*, aux présens empoisonnés que la reine de Colchos envoye par le moyen de ses propres enfans à la nouvelle épouse que prend son mari. La malheureuse, mais coupable femme, qui par amour pour son Jason, qu'elle avait sauvé et protégé pour la conquête de la toison d'or, s'était rendue fille rébelle et sœur dénaturée, avait commis à Jolchos, où elle s'était réfugiée avec Jason, un nouveau crime. Pour venger son époux, et conserver ses jours, elle avait fait tuer Pélias, le roi de ces contrées, par ses propres filles, auxquelles elle avait fait croire qu'elle le ferait par ce moyen, et par des procédés ma-

---

main gauche le Génie, sont restaurés, mais les queues sont antiques, comme l'est aussi la main droite de la même figure, avec un fragment de son flambeau. On est incertain du lieu d'où il a été tiré.

(1) Winckelmann, *Monum. inediti*, n. 90 et 91.

(2) Cette dissertation fut imprimée à Mantoue avec une autre en 1785, in-8.°

giques, revenir à sa première jeunesse (1). Errante, avec Jason et leurs deux petits enfans, elle se refugia à Corinthe, où son mari infidèle accepta les offres de Créon qui régnait dans cette ville, et qui lui proposait Glauce sa fille pour épouse. C'est ici que commence la fable de la Médée d'Euripide, et de même celle représentée dans les bas-reliefs dont il est question maintenant.

La fille d'Eta répudiée par Jason médite une vengeance atroce. Créon la condamne à l'exil avec les deux fils qu'elle a eu de Jason. Mais elle conservait entre ses ornemens le manteau et la couronne dont le Soleil son ayeul lui avait fait présent. Médée empoisonne ces objets par de forts enchantemens; elle les remet à ses enfans qu'elle envoye porter ces présens à la nouvelle épouse de leur père, pour obtenir par son intercession de ne pas accompagner dans son exil leur malheureuse mère. Voilà le sujet de l'action. Médée est assise dans le vestibule de son habitation, qui est le lieu de la scène d'Euripide. L'hermès, qu'on avait coutume de placer dans cette partie des maisons des anciens, est ici pour l'indiquer. Le voile ou le *peripetasma* indique l'intérieur de la maison. La physionomie de cette femme désespérée est empreinte de la plus profonde douleur; mais qui paraît cependant résignée et tranquille. Elle regarde ses fils

(1) Cette fable est racontée par Apollodore, liv. I, chap. 9, dans la tragédie d'Euripide, intitulée *Médée*, et dans celle de Sénèque, qui a le même titre.

qu'elle est déjà décidée à immoler à sa vengeance l'un d'eux tient le *peplum* et l'autre la fatale couronne. En même temps un personnage allégorique et réputé invisible est au dessus de ces enfans qui portent les dons. C'est le Génie de la mort. Il tient de la main droite le flambeau de la vie incliné pour s'éteindre ; de la main gauche il serre, comme s'il voulait les cacher, ses mortels pavots ; sa tête est basse, comme s'il sommeillait, ou dans l'attitude de la douleur. La nourrice, qui a tant de part dans les tragédies d'un pareil sujet, est debout près du siége de son élève ; et une des suivantes faisant partie du chœur, celle qui a apporté les présens à sa maîtresse (1), paraît exciter les enfans, et leur répéter les paroles qu'ils devront adresser à leur belle-mère.

La figure de Créon consterné est la suivante ; et elle appartient à une autre scène de la même tragédie, à celle qui représente dans ces sortes de bas-reliefs la mort de Glaucé.

Examinons de nouveau avec plus d'attention les images que nous venons de voir. Le docteur Carli a bien jugé que la figure assise est Médée qui se prépare à envoyer ses fils porter les présens enchantés. Winckelmann voyait dans cette femme la nouvelle épouse de Jason. Ce qui la détermine comme Médée dans ce bas-relief, c'est la figure de la vieille nourrice qui est introduite dans les deux tragédies d'Euripide et de Sénèque, tandis qu'il n'y

---

(1) Euripide, *Médée*, v. 950.

est pas question de la nourrice de Glaucé ; dans le petit livre ou les tablettes du divorce, que l'on voit sur le bas-relief de Mantoue, jetées à terre, près de la femme assise, circonstance qui ne convient qu'à Médée (1); enfin dans l'expression de tristesse qui n'est nullement équivoque dans la figure assise de ce fragment. Cependant Winckelmann, en expliquant le bas-relief des Lancellotti, n'avait pas eu tort peut-être, car il semble que le sculpteur qui a exécuté ce morceau, où l'on n'aperçoit ni la nourrice ni le livre, où l'expression de la figure est de l'affabilité sans signe de tristesse, ait eu l'intention d'y représenter Glaucé. Winckelmann s'est pourtant trompé lorsqu'il a cru que cette explication pouvait aussi convenir au groupe correspondant dans le bas-relief de la Villa Borghèse (2), où l'on voit l'expression de la douleur vivement exprimée sur le visage de la femme assise, et dans lequel il ne manque que la présence de la nourrice.

La figure que j'ai reconnue pour le Génie de la mort n'est, selon cet antiquaire, que le *Pédagogue* des enfans. Il est en effet tel dans le marbre des Lancellotti, mais dans celui de la maison Borghèse la couronne et les pavots donnent un autre caractère à cette figure. Le docteur Carli l'a

---

(1) Voyez la gravure annexée à la dissertation citée du doct. Carli, et ce qu'il observe sur cela lui-même à la page 211.

(2) Ce bas-relief est gravé dans l'*Admiranda*, n. 55.

reconnue pour un Génie, mais il l'a pris pour un Génie nuptial, ou l'Hyménée. Cependant le bas-relief de Mantoue nous l'offre avec tous ses attributs: le flambeau renversé, symbole funèbre, est entièrement conservé dans ce marbre. La tête de la figure se voit ici ceinte de cette même couronne *mortuaire* que nous avons remarquée dans le Génie de la planche XIII. Et si ces deux symboles pouvaient être encore équivoques, les pavots, qui ne conviennent pas à des cérémonies nuptiales, mais qui sont des emblêmes du sommeil éternel ou de la mort, éloignent toute incertitude.

La beauté et la noble simplicité de cette composition, l'expression des figures que l'on voit briller même dans les copies qui nous sont restées, le nombre même de ces copies (1), tout nous fait conjecturer que l'original a été exécuté par un excellent artiste. A qui peut-on l'attribuer? Les anciens faisaient beaucoup de cas de la Médée de Thymomaque de Bizance (2); mais il semble que le sujet de cette gravure représente seulement la mère quand elle se prépare à égorger ses enfans; et d'ailleurs cet ouvrage, fait à Rome du temps de Jules César, ne pouvait servir de modèle aux sculpteurs qui travaillaient dans la Grèce des urnes sépulcrales, et copiant ordinairement les belles composi-

---

(1) En outre de celle déjà citées, Winckelmann avait observé dans la cour du palais Caucci, près de l'*Église neuve*, un sarcophage, dont on avait fait une fontaine, et dont le bas-relief de la façade réprésentait la même fable. Il n'y est plus à présent.

(2) Pline, liv. XXXV, § XL, n. 30.

tions qui existaient encore dans leur patrie (1). Il me paraît plus probable qu'un tableau d'Aristolaüs de Sycione, dont le sujet était Médée, et dans lequel l'artiste grec avait peut-être suivi la tragédie d'Euripide, a pu être l'original de ces bas-reliefs qui ont formé la face principale de plusieurs sarcophages (2). Mais comme nous ne connaissons aucune particularité de l'ouvrage de cet artiste, l'opinion que je propose se réduit à une simple conjecture.

PLANCHE XVII.

DIDON ET ÉNÉE, BAS-RELIEF *.

Ce grand bas-relief qui provient d'un tombeau

---

(1) J'ai déjà avancé cette conjecture dans le tome V, pag. 57, (2).

(2) Pline, lib. XXXV, § XL, n. 31. Le même auteur fait mention d'un sujet exécuté par Aristolaüs, c'était un sacrifice, *boum immolatio*. On peut d'après cela penser que cet artiste avait traité des sujets composés d'un bon nombre de figures. Il était fils et disciple du célèbre Pausias.

* Ce grand bas-relief est de marbre de Paros, que les ouvriers de Rome appellent absolument marbre grec. Il a cinq palmes et demie de haut, sur onze et demie de long. On l'a taillé à un grand sarcophage, dont il était la face principale, et je l'ai vu tout entier dans la vigne de M. Moiraga hors de la porte Latine. Ce monument avait été trouvé dans la même possession. Il semble que la note 87 de Pietro Santi Bartoli (*Memorie di varie*

de marbre de Paros, dont il formait la façade, par le nombre, le désordre et la bizarrerie des figures qu'il représente, est un des moins propres à être imité, quant au travail; mais en même temps il est un des plus curieux sous le rapport de l'érudition et de sa singularité. Mais la matière, les dimensions, les têtes des deux principaux personnages, qui ne sont qu'ébauchés simplement ou laissés, comme on dit, en blanc, ces choses font conjecturer que ce sarcophage est venu tout travaillé de la Grèce en Italie, et qu'il a servi à la sépulture, ou à l'ornement du mausolée de quelque riche habitant de la capitale (1). Beaucoup d'autres monumens, semblables en quelque partie, nous ont démontré que ce commerce de marbres sculptés se faisait à Rome au profit des provinces grecques d'où le marbre était tiré. Le style de la sculpture fait supposer le troisième, ou peut-être le commence-

---

escavazioni, tom. I des *Miscellanee* de M. l'av. Fea) indique la découverte que l'on fit de ce sarcophage = *Dans la vigne* (dit-il) *près la porte* (Latine), *à main droite, on trouva une quantité d'urnes sépulcrales, entre autres une très-grande, et de la plus grande dimension que l'on en ait vu à Rome; le travail en était merveilleux; quoique cependant il ne fût pas de la plus belle manière, néanmoins l'exécution en était admirable.* =

(1) On peut voir ce que j'ai déjà remarqué sur l'usage de faire venir de la Grèce les marbres sculptés, et principalement les sarcophages, dans le V vol. de cet ouvrage, p. 14, (1), et p. 57, (2); et sur l'usage de laisser les portraits simplement ébauchés, dans le tome IV, pl. 15, page 127, n. 1.

ment du quatrième siècle de l'ère chrétienne (1).
Ces observations préliminaires ne seront pas inutiles pour l'interprétation du bas-relief. Le sujet qu'on y voit représenté se réduit principalement aux amours d'un héros et d'une héroïne. La nudité de la figure virile ne permet pas de s'égarer hors de la mythologie. Le lieu de l'action est une superbe ville, dont les édifices publics occupent presque tout le fond du bas-relief: cette ville est située sur le bord de la mer, ayant un port, et placée sous une montagne couverte d'une forêt.

En considérant tant le groupe principal, que les accessoires de la composition, il me semble que l'artiste n'a laissé rien à douter sur le sujet. Je le crois pris dans le IV livre de l'Énéide, et j'y retrouve les amours de Didon à Carthage. La nouvelle ville a été fondée il y a peu de temps par cette reine; le port qu'on nomme *Cothon* est plein de vaisseaux; il est garni d'une haute tour qui sert de phare ou de lanterne; il a un arsenal spacieux, ou *navale.* Les temples, les simulacres des Dieux, les fabriques publiques décrites par Virgile s'élèvent sur tout le bas-relief. Cependant aucune de ces images n'indique simplement les statues des divinités, mais elles sont là pour y représen-

(1) Il est peut-être inférieur au style de la sculpture des urnes de porphyre de sainte Hélène et de sainte Constance (pl. XI et XII) à celui des bas-reliefs que l'on voit sur l'arc de Constantin, et du sarcophagé de *Junius Bassus* dans les grottes du Vatican.

ter les divinités elles-mêmes. Le groupe des deux Déesses que l'on voit en haut, à la gauche du spectateur, me paraît être de cette sorte. Une des deux figures est Junon vêtue en matrône et voilée, et qui semble parler avec Vénus (1). Celle-ci paraît avec la coiffure, et avec la tunique tombante au bas de l'épaule qui reste nue, telle que nous l'avons remarquée dans d'autres monumens (2). On doit remarquer l'attitude de Junon qui se couvre le visage en parlant, comme avec un air mystérieux et de finesse qui cadre très-bien avec son zèle simulé en faveur des Troyens, qu'elle voulait tenir éloignés de l'Italie et de leurs hautes destinées par le mariage de Didon et d'Énée (3). Je ne pourrais dire si la figure de femme qui est après Vénus est une de ses nymphes suivantes, la Grace ou la Persuasion, ou si elle est placée là comme l'image d'une autre Déesse qu'on honorait dans cette ville. La figure assise qui la suit est cer-

---

(1) Il paraît que Junon est venue trouver Vénus dans son temple élevé dans la Colonie Carthaginoise. La façade de cet édifice était pareillement composée de quatre colonnes avec de semblables *Acrotères* aux angles, comme on les voit représentés ici. Nous en avons une image dans une médaille de grand bronze de Carthage, publiée par Pellerin, tome III, pl. 89, n. 9. Autour du temple on lit VENERIS.

(2) Voyez la pl. XXV du tome II, la IX du t. III, et les notes.

(3) Virgile parle de cette entrevue, *Aeneid.* IV, v. 90 et suiv. Il suffit d'observer ces figures pour démontrer que le sujet du bas-relief est précisément celui que je présente.

tainement celle de la mère des Dieux ; on la reconnaît à sa tête couronnée par des tours ; mais on ne peut déterminer avec assez d'évidence si elle est placée ici pour représenter le simulacre d'une Déesse particulièrement vénérée à Carthage (1), ou comme la Déesse elle-même en personne, qu'on y a introduite comme la protectrice des Troyens, et comme favorable aux entreprises d'Énée (2). Le jeune homme vêtu d'une chlamyde, d'une proportion plus grande, qui paraît se détacher, en volant, du haut d'une montagne, sur laquelle on voit un arbre et un petit temple, est vraisemblablement Mercure. Le Dieu se confiant à ses ailes se précipite du haut du mont Atlas (3), et paraît se diriger vers un vieillard enveloppé dans un ample manteau. Ce vieillard ne serait-il pas Anchise ou son ombre *évoquée* par Mercure, pour que s'accordant avec le but de son

---

(1) Je préfère cette opinion, d'autant plus que la figure est placée à l'entrée d'un temple rond, *monoptère*, à arcades, et nous savons que l'on donnait cette forme aux temples d'une Déesse confondue à Carthage avec la Terre. (Ovide, *Fastes* VI, v. 26 et suiv.) Cibele était confondue à Carthage avec la Déesse Céleste ou avec Astarté, dont le culte était très-ancien dans cette contrée, et qui provenait des supertitions phéniciennes. La mère des Dieux couronnée de tours et assise sur un lion est par cette raison le symbole de Carthage sur les médailles de Septime Sévère et de Caracalla, très-bien espliquées par Eckel. D. N., tome VII, page 183.

(2) *Aeneid.*, liv. IX, v. 88.

(3) *Aeneid.*, liv. IV, v. 246 et suiv.

message, il fasse abandonner Carthage par Énée, et le porte vers le Latium qui lui était promis (1)? Cette opinion me semble la plus probable. Cependant le héros s'embarassant peu des oracles, paraît se livrer avec la reine son amante et Anne sa soeur (2) aux plaisirs des Bacchanales. Il tient dans la main gauche une branche de vigne (3); de la droite il verse le jus des raisins dans une coupe que Didon paraissait tenir. Les mains manquant, on ne voit plus cette action, mais cela n'empêche pas que l'imagination du spectateur ne découvre le mouvement qu'avaient les figures. La main droite de la reine, qui est posée sur l'épaule de sa soeur, soutient une couronne de fleurs. Son visage, de même que celui d'Énée, sont, comme nous l'avons déjà fait remarquer, à peine ébauchés, et ils étaient desti-

---

(1) *Aeneid.*, liv. IV, v. 351; ce manteau d'Anchise peut être la couverture dans laquelle on ensevelissait les cadavres, et que dans d'autres monumens nous avons remarqué être l'habillement des morts.

(2) On pourrait considérer cette figure comme la Junon Pronuba dont parle Virgile à cette occasion (*Aeneid.* IV, v. 166); mais l'opinion émise dans le texte me paraît plus probable, cette figure ne me paraissant pas assez majestueuse pour représenter la reine des Dieux.

(3) J'ai déjà remarqué à un Bacchus couché de la Villa Borghèse (*salle* III, n. 1) une branche de vigne ainsi roulée en forme d'arabesque, et la même chose dans d'autres monumens. Les feuilles de vigne qui restent attachées au fond près du bras-gauche de la figure, ne laissent pas douter que cette branche ne fût de la vigne.

nés à représenter les portraits des défunts qu'on devait placer dans ce sarcophage. Cependant la coiffure de la figure de femme est précisément celle que l'on commence à voir aux femmes de la famille de *Didius Julianus*, et qui continua d'être en usage jusqu'au quatrième siècle. La tête de l'homme nu pouvait être barbue, à moins que la barbe ne fût courte; ce qui correspondrait à la mode qui prévalut à Rome dès le commencement du troisième siècle de l'ére chrétienne, et qui se maintint jusqu'à la fin de l'empire. Le Génie du mont Atlas, qui est presque élevé sur le territoire de Carthage, apparaît en haut et entre les têtes des deux figures principales. Il est selon le costume de ces figures allégoriques, nu depuis le milieu du corps en haut, et il est à demi-couché (1). En allant vers la droite, on trouve la tour du phare; on voit paraître aux nombreux rangs de fenêtres de cette tour des personnages qui semblent jouir de la vue du port et de la mer. Ensuite viennent dans la partie supérieure deux temples; l'un est celui de Junon, Déesse tutélaire de Carthage (2): son image, voilée, paraît sortir du *pronaum* qui est tétrastyle, et formé de colonnes goudronnées en spirale. Un autre temple voisin paraît renfermer les simulacres de la Déesse

---

(1) Voyez ce que j'ai remarqué sur les figures des montagnes personnifiées dans le V vol. de cet ouvrage, pl. XVI.

(2) Carthage fut appelée *Colonia Junonia* quand elle fut assujetie par les Romains l'an 632 de la fondation de Rome.

de la santé et du Dieu de la médecine, d'Hygie et d'Esculape (1). Et le temple de cette divinité *Asclepieum* est justement indiqué par Strabon comme placé à Carthage sur la sommité d'une roche (2). On voit au dessous s'élever deux arcs comme les arcs triomphaux de l'ancienne Rome: sur le sommet du premier est un char ou quadrige d'éléphans, semblable à celui que nous trouvons représenté à la cime de l'arc de Domitien; un autre qui paraît se rapporter aux victoires navales, et quatre Tritonesses en face, qui sont sur la terrasse, paraissent destinées à tirer le char de quelque divinité marine. Un peu plus au-dessous, quelques images plus grandes de Déesses de la mer ou des Néréides semblent contempler les opérations du port, se tenant assises sur les arcades de son arsenal. La femme qui embrasse une tour est peut-être la nouvelle cité personnifiée; elle a le visage tourné vers la mer, à laquelle elle devra sa grandeur future. Le port est occupé en entier par de petits vaisseaux qui vont à rames et à voiles: l'un a pour devise un Triton qui sonne de la trompe; peut-être la devise de l'autre était une Victoire: mais il ne reste de cette figure que le bord inférieur de sa tunique voltigeante. Les voiles n'existent plus, mais on y voit encore les agrés, les cordes, les échelles, un fragment infé-

(1) On voit dans le marbre original, très-clairement autour du bras droit de la figure de femme.

(2) Strab., lix. XVII, pag. 832.

rieur du mât principal. On voit sur le vaisseau qui semble le chef, Palinure prêt à déployer la voile, regardant le ciel et consultant les augures, qui sont indiqués par un oiseau volant. Le costume du nocher est celui que les artistes anciens ont donné aux figures d'Ulisse; et la tête est couverte du même bonnet de marinier. L'artiste n'a laissé rien de vide sur le fond: ni la mer elle-même, car dans les endroits où elle n'est pas couverte de vaisseaux ou interrompue par les môles, on y voit des nageurs et des dauphins. La rive la plus basse laisse voir des grottes où les Troyens vont se pourvoir d'eau pour leur expédition. Mais rien de plus capricieux que l'architecture de cette grande quantité d'édifices qui y sont représentés; plusieurs sont à différens ordres, quelques-uns présentent des édifices avec des coupoles, mais si on y regarde avec attention, on voit que ce sont des édifices circulaires auxquels on a ajouté sur le devant un portique rectangulaire, comme celui du Panthéon d'Agrippa, celui du temple près du cirque de Caracalla, au mausolée de sainte Hélène, et à d'autres sépulcres romains.

Voici l'exposition du sujet, et l'indication des nombreux accessoires qui en couvrent le fond. Il ne reste donc qu'à dissiper quelques doutes que l'explication précédente pourrait inspirer au lecteur. Il ne paraît pas que l'on puisse contester que le bas-relief représente les aventures d'Énée à Carthage; mais d'un autre côté il n'est pas facile de

concevoir comment un artiste, probablement grec et demeurant dans la Grèce, ait pu choisir une fable tirée d'un poëme romain, et on conçoit encore moins, comment, l'ayant choisie, il n'a pas suivi plus exactement la narration de Virgile. Je me suis fait à moi-même cette objection, mais il ne m'a pas paru impossible de la détruire. Il est bon d'observer que toutes les fables et les histoires les plus merveilleuses depuis le commencement des siècles jusqu'au commencement du troisième siècle de l'ère vulgaire avaient été recueillies et publiées vers cette époque en vers grecs par Pisandre fils de Nestor Larandesien (1). Ceux qui possèdent l'histoire de la littérature grecque et sa décadence savent comme des compilations de cette espèce plus récentes ont pris peu à peu dans la Grèce la place des poëmes les plus anciens, et comment elles en ont fait disparaître la plus grande partie. L'artiste grec aura eu sans doute devant les yeux le nouveau compilateur, d'autant plus que le poëme original était écrit en langue étrangère. Pisandre, comme nous nous en sommes assurés par un équivoque de Macrobe (2), n'avait pas manqué d'introduire dans son poëme grec la fable de l'Énéide. Cette fable étant connue dans la Grèce, aura fourni le sujet au sculpteur de ce

---

(1) Suidas et Eudoxe, v. Πείσανδρος. Voyez en outre le très-célèbre M. Heyne, liv. II de l'Énéide, *Excurs.* I.

(2) *Saturnal.*, liv. V, c. 2; cet équivoque est savamment redressé par M. Heyne dans l'endroit cité.

sarcophage, et il avait peut-être destiné cet ouvrage pour la colonne affricaine de Carthage, laquelle, à cette époque précisément, et après les désastres d'Alexandrie sous Caracalla, était devenue une des principales villes de l'empire romain (1). Peut-être l'artiste esperait-il de vendre ce morceau grandiose à quelqu'habitant de cette colonie si riche et si populeuse. Le hazard l'aura ensuite fait passer à Rome au lieu de le placer à Carthage. Alors il est très-probable que ces édifices qu'on y voit sculptés, savoir le phare, les temples, l'arsenal, y auront été sculptés pour représenter ceux de la colonie carthaginoise (2). Quoiqu'on puisse penser d'une telle conjecture, une fable tirée du poëme de Virgile convenait fort bien au mausolée d'un Romain. On doit cependant remarquer que les circonstances de la fable s'y trouvent un peu variées, comme peut-être elles l'étaient dans les poësies grecques de Pisandre. Mercure et An-

---

(1) Hérodien, liv. VII, § 14, dit que sous Maximin Carthage ne la cédait qu'à Rome, et disputait à Alexandrie la seconde place. Cette colonie continua encore à avoir la primauté sous Diocletien et Maximien, comme le prouvent les médailles de ces empereurs collègues. Ausone dans les temps suivans rend encore témoignage à l'opulence de cette ville. *Carm.* 286.

(2) En comparant le temple de Vénus comme il est représenté dans le bas-relief avec celui qui est gravé sur une médaille de cette colonie, citée ci-dessus dans la n. (1), page 99, on a un fort argument en faveur de cette conjecture. On peut tirer une autre preuve du genre d'architecture que l'on observe dans ces édifices.

chise apparaissent tous deux à Énée dans le quatrième livre de l'Énéide, mais il n'y est pas dit, ce que l'on voit dans le bas-relief, que Mercure ait provoqué l'apparition de l'ombre d'Anchise: peut-être ce trait était-il dans les fables du Larandesien. Didon nous est présentée par Virgile agitée comme une Bacchante ivre, et Énée négligeant, même oubliant les promesses des Dieux et l'Italie: mais les fêtes des Bacchanales que ces deux amans célébraient si gaiement étaient peut-être un épisode que l'écrivain grec avait ajouté. Les poëtes compilateurs ne se font pas de scrupule de commettre de telles infidélités; leur but est de plaire, les moyens sont à leur choix, et rarement un poëte adopte une fable sans l'altérer.

PLANCHE XVIII.

Prêtresse de Cybèle, bas-relief.

Le bas-relief dont nous allons nous occuper a déjà paru dans beaucoup d'ouvrages d'antiquai-

---

* Ce bas-relief, haut de quatre palmes, dix onces; large de trois et demie, est de marbre de nos contrées. On le voyait à la Villa Mattei sur le Celio, et il avait été dessiné plusieurs fois. Il y avait un dessin de ce monument dans le porte-feuille du commandeur del Pozzo, et ensuite il était passé dans les œuvres de Vandale. Mais le dessinateur, peu soigneux d'ailleurs, l'avait restauré de caprice par la tête de la femme qui manquait. Cela avait

res, et nous le publions aujourd'hui encore, mais avec plus de fidélité de dessin, et avec plus d'élégance dans la gravure.

Il y a une grande analogie entre le portrait de Laberia Felicla, grande prêtresse de la mère des Dieux adorée à Ida, qui est représenté dans ce marbre à demi-figure, et celui très-célèbre de l'Archigalle Capitolin (1). On peut mettre dans la même catégorie aussi le Stéphanophore de Bellone qui est à la Vallicella (2), quoique ce dernier ait été représenté en figure entière. L'inscription qu'on lit sous l'image du Stéphanophore prouve que cette statue sculptée en son honneur n'était pas une figure sépulcrale. On peut en dire autant de la nôtre, car dans son inscription on ne trouve rien qui soit propre aux inscriptions des tombeaux. La même chose peut-être sera du bas-relief représen-

---

donné lieu à l'abbé Amaduzzi de penser que cette mutilation était récente; mais elle était antique, comme on le voyait avec évidence en examinant le marbre. Enfin il a été réparé après que S. M. Clément XIV l'eut acheté pour le Musée du Vatican. M. Amaduzzi l'a expliqué avec soin dans le t. III des *Monumenta Mattheiana,* à la pl. 53, où cet érudit a cité tous les écrivains qui parlent de ce bas-relief ou de l'inscription qui est gravée dessus. Spon l'a insérée dans les *Miscellanea*, sect. IV, et Caylus dans son Recueil, tome I, pl. 84.

(1) *Musée Capitolin*, tom. IV, pl. 16; Winckelmann, *Monum. ined.*, n. 8; Muratori, *Inscript.*, p. 207, où est insérée la savante dissertation de Domenico Giorgi sur ce singulier monument.

(2) Muratori, *Inscript.*, p. 179.

tant un Archigalle qui n'a aucune inscription. Ces images étaient probablement consacrées à ces divinités auxquelles les personnages qu'on y a représentés, étaient attachés, et ces bas-reliefs étaient placés dans les temples (1).

La coquille ou la niche qui semble couvrir la figure, avait été omise dans tous les dessins de ce monument qui ont été publiés jusqu'à ce jour. L'emploi qu'on a fait de ce testacée pour orner les petites voutes des *loculi* ou des petites chapelles pratiquées dans les murs des édifices pour y placer des statues; cet emploi, dis-je, a été sans doute l'origine du nom de Niche donné par les architectes à ces cavités que les anciens ont quelquefois indiquées par le mot *zothecae* (2).

La prêtresse est voilée; la tête était anciennement ceinte par les *vittae* sacrées, marque du sacerdoce (3), comme le sont celles du Stéphano-

---

(1) Il est inutile de parler des images de personnes vivantes ou défuntes, consacrées dans les temples des Payens; c'est une chose trop connue. Mais il faut pourtant observer que les portraits dédiés dans les temples n'étaient pas toujours des statues, des bustes ou des peintures, mais c'était quelquefois de simples bas-reliefs, *typi*. Tels étaient dans divers temples d'Arcadie quatre images de Polybe, dont Pausanias fait mention, liv. VIII, ch. 9, 30, 37 et 48, et qui dans les traductions de cet écrivain semblaient être des simulacres de ronde-bosse.

(2) Je crois avoir démontré cela dans les *Monumenti Gabini*, p. 170 et suiv., où encore j'ai prouvé que le mot *ζῶα*, en parlant d'arts, signifie le plus souvent des figures humaines.

(3) La belle tête de Livie insérée dans une statue de

phore et de l'Archigalle, les deux visages n'ont jamais été détruits, comme cela est arrivé à la figure de Laberia. Le sculpteur moderne, en la restaurant, a changé les *vittae* en tresses; il ne reste des premières que les deux extrémités qui retombent sur le sein, et qui sont bien caractérisées. J'ai démontré dans un autre endroit de cet ouvrage la forme d'un tel ornement qui avait échappé aux recherches des antiquaires (1). Il semble que Laberia verse d'une patère qu'elle a dans la main droite, une liqueur sur un autel de forme cilindrique, sur lequel est sculpté un aigle, et qui est orné d'une guirlande. La prêtresse tient dans la main gauche une autre guirlande qui paraît de chêne. Cet arbre a, comme l'aigle, rapport au culte de Jupiter, auquel Dieu semble encore appartenir l'image qui est suspendue sur le sein de la figure.

De semblables ornemens pectoraux ne sont pas communs dans les monumens, et ils ont fixé l'attention des antiquaires, qui les ayant observés tant dans l'Archigalle Capitolin, que dans le simulacre mutilé d'une prêtresse de Cibèle (2), les ont ex-

---

la Villa Borghèse (*Salle* I, n. 1) a aussi les *vittae* antiques, qui descendent de la couronne d'épis dont sa tête est ceinte. De-là *Cereris vittae* signifient dans Juvénal le sacerdoce de Cérès.

(1) Tome IV, p. 34, (1), et dans les pl. de supplém. pl. A, n. 3, 4 et 5, p.

(2) Montfaucon, A. E. tome I, page 1, pl. 4, le donne, avec peu de raison, pour celui d'un Archigalle.

pliqués par des passages de différens écrivains, lesquels ont parlé de ces petites images que les prêtres et d'autres personnes attachées au culte de la mère Idea (1) avaient coutume de porter sur la poitrine. Winckelmann a justement déduit d'un passage de Suidas (2) que les Grecs donnèrent à ces sortes de petites images le nom de *προστηθίδια*, *prostethidia*, qui est rendu par *pectorales.* On observera pourtant que notre prêtresse ne porte pas sur la poitrine l'image de Cibèle mère des Dieux, au culte de laquelle elle présidait. On peut faire la même observation sur le bas-relief de l'Archigalle Capitolin; ici l'image pectorale est celle d'Atys, et la médaille ou le camée qui orne le milieu de la couronne placée sur la tête de ce ministre de la mère Idea représente la tête d'un Dieu barbu. Je ne fais nul doute que les deux images, savoir celle qui est dans la couronne de l'Archigalle, et celle qui est sur la poitrine de notre prêtresse ne représentent Jupiter Idéen, Divinité adorée avec ce surnom, non-seulement sur le mont Ida dans l'île de Crète, mais même sur l'Ida Phrygien d'où la mère avait pris Idea (3).

---

(1) Dénis d'Halicarnasse, liv. II. Eusébe, *Praep. Evang.*, liv. II, c. 8, cité déjà par Dom. Giorgi dans la disertation citée ci-dessus.

(2) V. *Προστηθιδίων* et v. *Γάλλος.* Winckelmann ne l'a cependant pas cité. Ce mot n'avait pas été expliqué comme il convient dans le trésor d'Henri Etienne; voyez les notes de Kuster à Suidas.

(3) Les autorités qui prouvent ce que j'avance se trouvent indiquées par Spanhémius, *ad Callim. hymn. in Jov.*, v. 6.

L'inscription placée sous le bas-relief ne nous laisse pas ignorer le nom de la personne qui y est représentée. Voici cette inscription :

LABERIA · FELICLA
SACERDOS · MAXIMA
MATRIS · DEVM · M · I ·

Laberia Felicla (1) *sacerdos maxima Matris Deum Magnae Ideae.*

Nous connaissons par les inscriptions d'autres prêtresses (2) ; mais il n'en est aucune qui porte comme la nôtre le titre de *Sacerdos Maxima*, grande prêtresse. La dignité de Laberia ressemblait à celle de l'Archigalle dans le culte de la même Déesse; elle ressemblait à celle de la Vierge Vestale Maxima parmi les personnes de son sexe.

PLANCHE XIX.

Prêtresse d'Isis, bas-relief.

Ce monument, quoique médiocre dans le travail, mérite d'être observé à cause de l'habille-

---

(1) Fabretti (*Inscript.*, p. 215) démontre par beaucoup d'exemples que le diminutif sincopé *Felicla* était plus d'usage que le régulier *Felicula.*

(2) Spon et Amaduzzi dans les endroits cités en ont indiqué quelques-uns : j'y ajouterai celle d'Elias Antigone (*Anticona*) qui est dans le cloître de S. Paul, et qui a été rapportée par Muratori, *Inscript.*, p. 162, 2.

* Ce bas-relief haut de sept palmes et demie, large de six, est en beau marbre de Paros ; marbre grec dans les ateliers de nos marbriers : il était autrefois dans la Villa

ment d'une femme Isiaque, que l'on y voit représentée. Elle paraît, selon l'usage de ces cérémonies, avec les attributs de cette divinité au culte de laquelle elle était attachée (1). C'est pour cela qu'elle a la fleur du lothos (2) et la demi-lune sur la tête, emblêmes ordinaires d'Isis; par la même raison elle a le seau (*situla*) dans la main gauche; ce seau est un autre symbole de la Déesse (3), qu'on a cru présidant sous le nom de la Lune, à l'élément humide, et faisant déborder les eaux fécondantes du Nil hors de leur lit. La main droite qui manque serait occupée à sonner du sistre, comme l'indique le mouvement

---

Mattei sur le Celio: c'est pour cela qu'on le voit publié dans l'ouvrage déjà cité *Monumenta Mathaeiorum*, t. III, pl. 24, avec une explication de feu l'abbé Amaduzzi.

(1) Sur l'usage qu'avaient quelques prêtresses, et des prêtres du paganisme, de paraître dans les cérémonies sacrées avec les ornemens des divinités qu'ils servaient, j'ai cité des autorités et des exemples dans l'explication d'un bas-relief publié dans la 44.me *livraison du Musée Français:* on peut consulter sur cet usage, dans les cérémonies égyptiennes, les explications des peintures d'Herculanum, tome II, pl. 60.

(2) L'écrivain des *Monum. Mathaejor.* ne l'avait pas reconnu.

(3) Isis est décrite, précisément comme notre prêtresse, tenant un sistre de la main droite, avec le *cymbium*, *situla* ou *sitella*, le seau, dans la gauche, par des historiens anciens, et elle est de même dans beaucoup de monumens indiqués par Cuper, *Harpocrates*, page 433 et suiv., dans le tome II du *Supplément* de Polenus au *Thesaurum* des antiquités grecques et romaines.

du bras. Mais ce qui est plus à remarquer dans cette figure est cette draperie en forme de *stola* qui, passant sous l'aisselle droite, remonte sur l'épaule gauche, et vient retomber sur le flanc du même côté. Quoiqu'elle ne présente qu'une simple bande de drap, on voit clairement qu'elle est repliée avec art, et redoublée en différens plis, *contabulationes* (s'il est permis de se servir de cette métaphore employée par des écrivains latins); cette draperie déployée et étendue formerait véritablement une robe de dessus, qui est la signification propre des mots *stola* e *palla*. Son bord inférieur est garni d'une frange, et sur le plan qu'elle présente elle est ornée d'étoiles et de demi-lunes. Une *stola* ainsi pliée se voit également dans la statue d'Isis du palais Barberini, la plus belle de tant de statues sculptées dans le style grec qui nous représentent cette Déesse (1). On découvre encore mieux dans ce grand simulacre les plis redoublés de la pièce de la *stola*. Je ne crois pas que les antiquaires se soient encore aperçus que ce manteau sacré d'Isis est décrit, avec tous les détails les plus minutieux et l'exactitude la plus possible, dans les *Métamorphoses* d'Apulée. L'écrivain affricain donne le nom de *palla* à ce manteau : ce mot est la traduction latine du grec *stola*, qui a été ensuite adopté dans les rits chrétiens (étole) (2). Voici la description

---

(1) Maffei, *Statue di Roma*, pl. 83.

(2) On voit que Mabillon avait été frappé par la res-

qu'il en donne (1): « Une étole toute noire, « mais brillante, qui enveloppant la personne « passait de dessous le bras droit sur l'épaule « gauche, retombait en forme de noeud (2), « ayant ses bords repliés plusieurs fois (3), et

---

semblance de cet ornement avec la *stola*, l'étole, des prêtres chrétiens, et pour trouver même dans le monument que nous examinons une plus grande analogie avec nos rits, il imaginait que le seau de la prêtresse était celui de l'eau lustrale: *mulier sacrifica cum stola et aqua lustrica. Itinerar. Ital.*, page 88.

(1) Liv. XI. *Palla nigerrima splendescens atro nitore, quae circumcirca remeans et sub dextrum ad humerum laevum recurrens, umbonis vice dejecta parte laciniae, multiplici contabulatione dependula, ad ultimas oras modulis fimbriarum decoriter confluctuabat. Per intextam extremitatem, et in ipsa ejus planitie stellae dispersae coruscabant; earumque media semestris luna flammeos spirabat ignes.*

(2) En latin *umbonis vice*. *Umbo* était véritablement la partie la plus relevée du bouclier: ce mot avait ensuite passé à signifier le groupe de draperie que faisait la toge rassemblée sur le bras gauche. L'étole d'Isis au lieu d'être réunie en un seul nœud ou groupe, laissait tomber un pan entier, comme on le voit dans le bas-relief.

(3) Il y a dans le texte *contabulationes*. Cette métaphore ne peut-être bien entendue que par qui examine les monumens dont il est question. On voit encore de semblables redoublemens de draperie qu'Apulée appelle *contabulationes* dans les *laenae* des personnages romains, que quelques antiquaires ont prises pour des *laticlavii*. Ces *laenae* ainsi repliées en dégénerant devinrent le *lorum* du bas empire. On devra observer la *laena* qu'a Septime Sévère dans le beau buste du *Musée Gabino* à la Villa Pinciana (*Munum. Gabini*, pl. 37), et celle d'un autre personnage inconnu dans le palais de la même *villa* (*salle* III, n. 20).

« faisait flotter avec élégance les franges qui « ornaient son bord inférieur. Au pourtour, et « même sur le fond, on voyait briller des étoi- « les dont elle était parsemée ; et parmi elles « une demi-lune (1) paraissait étincellante comme « une flamme. » Je ne crois pas que dans toutes les longues discussions et pleines d'érudition *de re vestiaria*, on ait jamais donné, avec les propres paroles d'un ancien écrivain, une description plus claire et mieux soignée d'un vêtement. Notre bas-relief, quoiqu'on ne puisse sous le rapport de l'art le comparer avec la statue Barberine, présente encore des particularités plus conformes à la description d'Apulée, par exemple les franges, et les ornemens brodés ou tissus des demi-lunes et des étoiles.

Le lecteur qui voudrait se former une idée d'un semblable manteau, ou *stola*, avant qu'il fût par les divers changemens successifs de la mode réduit à une forme si étroite, et tellement compassée qu'il est devenu plutôt un ornement qu'un vêtement, pourra le voir dans son état primitif sur le corps de cette femme Isiaque qui est, dans une peinture d'Hercu-

(1) *Semestris luna*, qui est dans le texte, est la lune qui correspond à la moitié du mois ; en admettant que les mois pussent être comptés, comme le faisaient beaucoup de nations de l'antiquité, savoir d'une pleine lune à une autre (Q. Curce, l. VIII, c. 9) ; la lune du milieu du mois est la lune neuve ; la lune croissante, celle que l'on appelle vulgairement la demi-lune.

lanum, à genoux, offrant à la Déesse les prémices de la campagne et jouant du sistre. Dans cette figure, comme ici, cet habillement ou *stola*, est garni de franges, et replié de manière qu'il offre une surface rectangulaire; mais les plans en sont plus larges, et le nombre des plis moins multiplié.

Les franges du bord inférieur que nous avons fait observer ici, me font conjecturer, que cette espèce de *stola* est un reste des *calasirites* dont on faisait usage dans les rits égyptiens (1).

La seconde figure est celle d'un homme revêtu de la toge. Ce personnage paraît jeter des grains d'encens, qu'il a pris dans une *acerra*, sur les flammes qui s'élèvent d'un autel fait en forme de candélabre, lequel est souvent désigné par les écrivains sous les noms de *foculum* ou de *thuribulum*.

L'inscription gravée sur le bord supérieur de la corniche qui renfermait autrefois le bas-relief, ne conserve pas d'autres lettres que les suivantes :

. . PFGALATEAT . . .

il y manque le nom romain de la femme Isiaque; il reste une partie du P, lequel, suivi de l'F, suit, à ce qu'il semble, le nom de son père *Publii filia*, fille de Publius: vient ensuite le nom tout entier, qui reste, de *Galatea*, et qui indique sa condition d'affranchie, ou d'é-

(1) Hesychius, v. Καλασίριτα.

trangère. Le T suivant pourrait être la première lettre de *titulum*, si nous pouvions être assurés que ce mot pût avoir lieu ici, ou, pour mieux dire, si ce monument appartenait bien surement à un tombeau. Mais nous sommes encore incertains, et la signification de ce caractère nous est entièrement inconnue. Quant au nom de Galatée on l'employait à Rome pour les femmes des conditions que nous avons indiquées; et d'autres en ont déjà rapporté des exemples tirés des anciennes inscriptions. Je me contenterai de parler de cette Galatée qui mérita qu'Horace lui adressât une ode, et qui était peut-être l'amie de quelque proconsul (1). Elle n'était certainement pas contemporaine de la nôtre, dont l'époque est déterminée par l'arrangement de ses cheveux; le même que nous remarquons à d'autres images de femme du temps de Trajan et d'Adrien.

PLANCHE XX.

Annius Verus Empereur *.

La comparaison de cette belle tête avec d'autres antiques, qui nous offrent le même por-

(1) C'est l'ode 27 du liv. III. Il fonde cette conjecture sur l'expression: *bene ferre magnam disce fortunam*; et Galatée, en partant de l'Italie par mer, est comparée par le poëte à Europe enlevée par Jupiter.

* La tête seule est antique et bien conservée, et n'a

trait, me fait conjecturer que toutes sont des images de quelque illustre enfant, et probablement de quelque César (1). Mais une grande médaille d'Annius Verus, parfaitement conservée (2), qu'on a achetée il y à peu d'années pour le Musée de la bibliothèque impériale de Paris, ne me laisse pas douter que ce même enfant d'un empereur ne soit représenté dans le buste que nous examinons. A la vérité les yeux de ce jeune homme ressemblent à ceux de Fau-

---

d'autre partie restaurée que la pointe du nez. Elle est de grandeur naturelle, et sculptée de ce marbre qui, par sa blancheur et par la finesse de son grain, ressemble à l'ivoire, et que les marbriers appellent marbre de Paros, mais que je crois plutôt être le marbre coralitique des anciens. Elle fut découverte dans une fouille du jardin Carpense ou des *Mendicanti*, près du temple de la Paix. On a fait mention de cette fouille et de beaucoup d'antiquités qu'on y a découvert, dans le tome I de cet ouvrage, page 104.

(1) J'en ai vu plus d'une, mais à présent je ne me ressouviens pas d'une autre que de celle de bronze qui se trouvait au palais Farnèse, et que j'ai eu le temps d'examiner de très-près dans l'attelier de mon ami M. Carlo Albaccini. Quant au buste placé dans le Musée du Capitole, sous le nom d'Annius Verus, je n'y retrouve pas la même physionomie que l'on voit au buste gravé ici, ou dans la grande médaille que j'indique. Je l'attribuerois plutôt à Galère Antonin, fils d'Antonin le Pieux et de Faustine l'ancienne.

(2) Il est semblable à celui du Musée de Vienne, autrefois dans le médaillier des PP. Chartreux à Rome, décrit par Eckel, D. N., tome VI, p. 85; mais il ne donne lieu à aucun soupçon que conçut ce célèbre antiquaire sur la grande médaille de Vienne.

stine la Jeune sa mère et à ceux de Commode son frère aîné. Le style qu'offre le travail est digne de cette époque dont il nous reste tant de beaux portraits sculptés (1).

Annius Verus fils de Marc-Aurèle Antonin le Philosophe, proclamé César dès l'âge de trois ans, mort à sept, l'an 170 de l'ére chrétienne, dans la ville impériale de Préneste, des suites de l'opération faite d'un aposthème sous l'oreille: son père rassura les chirurgiens que cet événement funeste avait consternés, et il se remit aux affaires de l'empire après avoir passé cinq jours de deuil. Cependant il ordonna qu'on rendit des honneurs divins au défunt, et il en perpétua la mémoire en lui faisant élever des statues, lesquelles, avec les médailles, nous ont transmis son image (2).

---

(1) L'habile sculpteur le chev. Vincenzo Pacetti y a reconnu le même style que dans le buste Capitolin de Faustine la Jeune.

(2) Julius Capitolinus, *Vita M. Antonini*, c. 21. Ces honneurs divins, rendus à la mémoire d'Annius Vérus, m'ont fait naître des doutes sur l'interprétation donnée par un illustre antiquaire, que je nomme ici *honoris caussa*, monseig. Gaetano Marini, à un passage de la pl. XXXII des *Monumenti de' Fratelli Arvali*, p. 383 et suiv., où il est question des seize moutons *verveces* sacrifiés à seize divinités devant le temple des Césars. Le très-savant interprète compte seize personnages Augustes déifiés, jusqu'au règne de Commode, qui est l'époque de l'inscription, mêlant ensemble empereurs et impératrices, en excluant les Césars et d'autres femmes d'empereurs. Il me paraît étrange qu'on ait voulu sous le règne de Commode exclure son frère Annius Verus du nombre des Dieux. Je

propose à ce sujet une conjecture qui paraît encore fondée sur ce qu'on nomme ainsi en masse seize divinités, *Divis numero sexdecim*, sans distinguer les impératrices Déesses des empereurs Dieux, distinction que nous voyons avoir été remarquée sur d'autres marbres, cités par le même antiquaire, et qui n'avait pu convenir au style de ces actes où l'on voit à chaque signe les formules les plus scrupuleuses observées. Je pense donc que ces seize divinités sont toutes des empereurs ou leurs parens mâles déifiés, et que les impératrices déifiées n'y sont pas comprises. On les invitait peut-être dans les prières, à participer aux offrandes consacrées à leurs maris ou à leurs fils. Donc en excluant les quatre impératrices nommées par l'antiquaire, les seize Dieux seront, 1. Jules César, 2. Auguste, 3. Claude, 4. Britannicus déifié sous Titus (Suétone, *Titus*, ch. 2), 5. Vespasien, 6. Titus, 7. le jeune César fils de Domitien et de Domitia, qui est nommé sur les médailles de cette impératrice *Divus Caesar imperatoris Domitiani filius*, 8. Nerva, 9. le père de Trajan, *Divus Trajanus pater*, selon ce qu'on lit sur les médailles, 10. Trajan, 11. Adrien, 12. Elius Verus César, 13. Antonin le Pieux, 14. Marc-Aurèle, 15. Lucius Verus, 16. Annius Verus. Les objections qu'on pourrait mettre en avant contre ce catalogue me paraissent moins fortes que celles que l'on pourrait faire sur le catalogue de monseig. Marini; dans lequel je ne vois pas l'exclusion donnée à Domitilla suffisamment justifiée. Les vingt Dieux dont il est parlé dans les Tables Arvaliques XLI et XLIII, sous les règnes d'Héliogabale et d'Alexandre Sévère, seraient alors, outre les seize que nous avons nommés ci-dessus, Pertinax, Septime Sévère, Caracalla et Geta. On peut consulter Spartianus in *Geta*, ch. 2 et 7, sur l'apothéose et sur les changemens continuels qu'éprouve la mémoire de Caracalla tantôt odieuse, tantôt honorée, comme la persécution tantôt contre les amis de son frère, et dans un autre temps contre ses ennemis. Je ne présente que comme une simple conjecture l'explication que j'ai proposée sur ce passage assez obscur des Monumens des Arvales, et je la soumets comme telle au jugement des érudits.

PLANCHE XXI.

Didius Julianus *.

Si les médailles de cet empereur sont moins rares que celles d'Annius Verus, ses images sculptées en marbre doivent l'être beaucoup plus. Annius Verus, qui naquit et fut élevé dans la pourpre impériale, a pu être représenté soit en marbre, soit en bronze, presque à chaque époque de sa vie si courte; et la tendresse de son père en multiplia les images même après sa mort. Il n'en fut pas de même de Didius Julianus. Sa mémoire ne peut-être honorée; les moyens indignes par lesquels il s'était élevé à l'empire, la manière vile et lache avec laquelle il s'y maintint, et la catastrophe prompte qui l'en précipita après soixante six jours de règne, sans exciter aucun intérêt, ne permettent pas de supposer que son portrait ait été copié après sa mort par les artistes anciens (1).

Mais Julianus, qui n'était pas d'une extrac-

---

* La tête seule est antique et assez bien conservée, même l'extrémité du nez. Elle est un peu plus grande que nature. Le marbre est de Paros, que les marbriers appellent simplement *marbre grec* : on l'a trouvée dans la même fouille dont il a été parlé à propos de la planche précédente.

(1) D'autant plus que Didia Clara, sa fille, mariée à Repentinus, fut dépouillée de son patrimoine par Septime Sévère : Spartianus, *in Didio Juliano*, ch. 8.

tion obscure, avait passé sa vie dans les gouvernemens des provinces et dans les honneurs de la magistrature: il avait plus d'une fois obtenu le consulat (1): ses richesses et son luxe l'avaient fait remarquer depuis long-temps (2), lorsqu'il voulut en tirer parti, quand à la mort de Pertinax il porta plus haut son ambition audacieuse, en s'emparant de la pourpre, rendue vénale par ces prétoriens infidèles qui avaient assassiné leur prince. Julianus put donc avoir des statues, même avant d'être empereur; et si nous aimons à croire qu'elles ne lui furent élevées que durant son court règne, cette opinion n'aurait rien d'invraisemblable, puisque les médailles de grand bronze de cet empereur ne sont pas si rares, qu'on ne les trouve presque dans toutes les collections, même les moins riches; et il n'est pas plus difficile de sculpter une tête en marbre (3), que de graver les deux types d'un coin avec cette délicatesse

---

(1) Tillemont, *Histoire des Empereurs*, tom. III, *note* 1, *sur Sévère*.

(2) Je crois que ce qu'a écrit Dion du caractère et des mœurs de cet empereur, s'aproche plus de la vérité que les diverses opinions qu'a rapportées sur cet objet Spartianus. Dion avait connu personellement Didius Julian. Dion, liv. LXXIII, § 11.

(3) Je dis une tête, parce que l'on pouvait trouver toutes faites les statues revêtues de la toge, ou d'une cuirasse, qui avaient une cavité préparée pour y adapter une tête.

de travail dont sont exécutées les médailles de Didius Julianus (1).

Nous devions commencer par ces observations, pour que personne ne regardât comme de fantaisie la dénomination donnée à ce portrait. Il est si conforme à la tête de Didius Julianus gravée sur les médailles, qu'il n'est pas possible de ne pas reconnaître au premier coup-d'oeil cette ressemblance. En outre des traits caractérisques de cette physionomie, on y voit encore les groupes de cheveux courts et bouclés qui tombent sur ses tempes, et qui semblent presque un signe sûr de l'effigie de Julianus sur les médailles.

Cette tête fut trouvée avec la précédente et avec celle de plusieurs Césars, circonstance qui semble confirmer encore que c'est le portraît d'un empereur. Le style de la sculpture est ferme et plein de morbidesse, propre à exprimer la vérité d'une manière simple, sans sécheresse. Je ne connais pas outre cela, sinon un seul de portrait certain de Didius Julianus d'un ciseau antique (2).

---

(1) Le revers de quelques médailles de Didius Julianus a été aussi gravé exprès pour cet empereur. Tel est celui des médailles qui ont pour type l'empereur lui-même avec la toge, tenant un globe dans sa main, et avec l'épigraphe RECTOR ORBIS. On reconnaît sur les médailles bien conservées le portrait de Julianus dans la tête de la figure, et ce type s'y trouve pour la première fois.

(2) Le portrait dont je parle était à Berlin, et se trouve

PLANCHE XXII.

Buste inconnu d'un Orateur *.

L'ancien artiste pour donner plus de vie à ce portrait, dont l'exécution offre la plus élégante imitation de la nature, a imaginé de lui donner l'action de parler, en lui faisant la bouche ouverte, de sorte qu'on puisse lui appliquer cet éloge qu'adresse le Dante à une image sculptée

Che non sembrava immagine che tace (1).

Ce mouvement donné aux lèvres est le seul motif pour former la conjecture que ce buste est le portrait de quelqu'ancien orateur, parce que nous savons que cette même particularité servît à distinguer une image d'Isocrate orateur athénien (2). Mais les particularités de ce buste

---

à présent dans le Musée de Paris. Je ne craindrais pas de dire qu'il est encore plus certain que celui que nous examinons, tant est parfaite en tout point la ressemblance qu'il a avec la tête frappée sur les médailles de cet empereur. Cette tête antique se voit insérée dans une statue, aussi antique, ayant la toge, et qui correspond bien pour le style de la sculpture et pour les proportions.

* Cette tête, un peu plus grande que nature, est de marbre de Paros, appelé *marbre grec*; le buste est moderne: on ignore d'où elle provient. Elle se trouvait chez M. Jenkins anglais, quand S. M. Clément XIV en fit l'acquisition.

(1) *Purgatorio*, chant X, v. 39.

(2) Voyez la description poétique de ce simulacre que nous a laissé Chrystodore Coptite (*Analec.* de Brunck, t. II, page 465).

ne peuvent nous aider dans aucune conjecture pour pouvoir en déterminer le sujet.

On devait connaître des portraits semblables dans le XVI siècle, parce que l'un d'eux fut pris pour modèle par l'excellent graveur en pierre fines Alexandre Cesari, pour en faire son Phocion, qu'il a cherché à attribuer par une ingénieuse imposture, à Pirgotele (1). Il était plus facile de tromper les connaisseurs sur l'âge et sur l'art du camée, que les érudits sur le sujet réprésenté. Ceux-ci savaient que Phocion devait porter la barbe, comme les autres Athéniens de son temps (2); et si l'expression d'un orateur pouvait convenir aux images de cet homme, aussi éloquent que vertueux, on ne retrouvait pas dans la physionomie gravée sur la pierre, cet air bourru et désagréable qui décourageait les Athéniens, et les forçaient de peu apprécier Phocion (3).

La disposition des cheveux, plus courts qu'on

---

(1) Bracci, *degli antichi incisori*, tome II, page 183, qui rapporte l'autorité de Giorgio Vasari.

(2) Par exemple Démosthène et Eschine, contemporains de Phocion, dont les portraits sont connus. On peut les comparer dans le tome VI de cet ouvrage, pl. 36 et 37. L'usage de se raser devint général parmi les militaires du temps d'Alexandre le Grand (Athénée, l. XIII, ch. 18). Phocion était alors trop avancé en âge pour changer son usage.

(3) Plutarque dans *la Vie de Phocion*, page 743, où l'on remarque particulièrement le mouvement sévère de ses sourcils.

ne les voit ordinairement dans les portraits grecs, me fait croire que l'orateur ici réprésenté est un Romain: peut-être un Antoine, ou un Crassus, que Cicéron a tant loués dans ses livres (1). L'excellence du travail de cette sculpture peut bien donner lieu à penser que le personnage réprésenté appartenait à quelqu'une de ces familles puissantes. A moins que nous ne voulions y reconnaître un Asinius Pollion qui prétendait surpasser en éloquence les plus illustres orateurs de l'âge précédent, et dont le goût pour les beaux-arts brillait à Rome par tant de nobles monumens qu'il éleva, et par les chefs-d'oeuvre de l'architecture grecque dont il l'enrichit (2).

PLANCHE XXIII.

Portrait d'un personnage romain avec un casque *.

Les Grecs eurent l'usage de représenter les portraits des grands capitaines ayant la tête cou-

---

(1) Dans *Brutus*, § 36 et 38. Paterculus, liv. II, ch. 9.

(2) *Insigne maestis praesidium reis*
Et consulenti, Pollio, curiæ.

Horace, liv. II, Ode 2, et les commentaires. On doit confronter ce que dit Pline, H. N., liv. XXXVI, §. 4, n. 10, sur les monumens de Pollion ornés de sculpture grecque.

* Elle est de marbre de *Luni* ou de Carrara, un peu

verte d'un casque. Nous en avons un exemple dans celui de Périclès (1) : le Musée du Vatican possède une autre tête avec une longue barbe, et avec un casque, qui peut-être attribuée avec quelque fondement à Thémistocle (2); et dans le Musée de Paris on voit un hermès de Miltiade avec un casque sur la tête. Sur la partie de ce casque qui vient couvrir la nuque est sculpté le taureau furieux de Marathon, comme pour indiquer le guerrier qui avait remporté sur les Persans, près de ce bourg de l'Attique, une victoire rendue immortelle dans l'histoire grecque (3). On voit à la Villa Albani d'autres portraits grecs aussi avec le casque, mais ils nous sont inconnus faute d'inscriptions ou d'autre indication (4). Les Romains qui imitèrent les Grecs dans presque tous les usages

---

plus grande que nature ; le nez est tout antique, et même le reste de la tête jusqu'à la moitié du cou : la poitrine est moderne.

(1) Tome VI, pl. 29.

(2) Dans l'*Indicazione* de Pascal Masi, p. 185, n. 42. Dans l'ouvrage que j'écris en français sur l'*Iconographie Antique*, je rapporte les motifs qui me font croire que cette tête est un portrait de Thémistocle : *Iconographie grecque*, P. I, ch. 3, § 2, pl. 14.

(3) On voit cette tête gravée par M. Thomas Piroli dans les monumens du Musée de Paris, tome II, pl. 80 : cependant on ne peut voir dans la gravure cette particularité dont je parle ici.

(4) *Indicazione Antiquaria*, éd. de 1803, nn. 36, 39, 40, 45, 47 et 51.

de la vie, et spécialement dans les beaux-arts, paraissent avoir suivi aussi le même usage. Les médailles des Cornelii Blasioni ont pour type une tête d'homme sans barbe et couverte d'un casque, qui me paraît être la tête de Scipion l'Africain le Vieux (1). Un buste en bronze du Musée de Naples est probablement le portrait de quelqu'autre chef romain (2); et la même idée nous est donnée par la tête que nous examinons au premier coup-d'oeil. Quand l'usage de se raser le menton devint général chez les Grecs, ils laissaient toujours croître leurs cheveux un peu plus longs que n'avaient coutume de les porter les Romains. Les portraits bien certains des personnages des deux nations nous font connaître clairement cette différence, et sur cette particularité est fondée l'opinion qui me fait regarder le portrait que représente ce marbre comme étant celui de quelque Romain illustre dans la guerre. Le marbre de Luni dont l'artiste s'est servi, ne suffit pas pour déterminer quelle est la patrie du personnage; il prouve au plus que cette sculpture ne vient pas de la Grèce (3), mais nous ne pouvons nous flatter

(1) Morelli, *Thes. Famil. Cornelia*, tab. I, n. I. Pour reconnaître la vérité de cette conjecture, il suffit de confronter une médaille de ce type avec le profil du buste de Scipion, qui est dans le Musée du Capitole dans la galerie longue: il est orné d'une inscription.

(2) Herculanum, *Bronzi*, tome I, pl. 65 et 66.

(3) La qualité du marbre peut être quelquefois d'un

de reconnaître le guerrier dont elle est le portrait. Le nombre des portraits romains authen-

---

grand secours pour la critique de l'antiquaire. La découverte que l'on a faite que quelques travaux du plus ancien style de l'art, par exemple le Puits du Capitole, le grand autel triangulaire de la Villa Borghèse, sont de marbre grec, a détruit toute idée que ces sculptures étaient étrusques, comme Winckelmann l'avait cru. Mais je ne sais si la particularité contraire peut être vérifiée par le bas-relief de la Villa Albani, publié par Winckelmann (*Monum. inéd.*, n. 20) et qui le fut dernièrement par M. Zoëga dans son intéressant ouvrage sur les *Bassirilievi di Roma*, pl. 36. Il me semble cependant que pour considérer ce bas-relief comme romain, ce qui est l'opinion du savant et ingénieux antiquaire, la qualité du marbre est la seule circonstance décisive. Tant qu'on ne démontrera pas qu'il est sculpté en marbre de Carrare, l'opinion de ceux qui le regarderont comme un ouvrage grec sera la seule probable. L'ornement qui l'environne en forme de corniche est, come je l'ai fait remarquer, l'ornement propre des bas-reliefs grecs. On peut en dire autant de cette différence de dimension entre les figures, d'autres grandes, d'autres petites qu'on remarque dans ce monument, et qu'on ne trouve ordinairement presque jamais hors des bas-reliefs grecs : le costume de toutes les figures est grec : le cheval qu'on y voit est un accessoire très-fréquent sur les bas-reliefs des sépulcres grecs, sur lesquels on plaçait communément un emblême quelconque de la classe à laquelle les défunts appartenaient, en indiquant qu'ils combattaient dans le rang des cavaliers, et alors ils étaient distingués du vulgaire. Voyez ce que j'ai déjà dit à ce sujet, tome V de cet ouvrage dans les discours sur les planc. 19 et 27. Il est constant qu'on transporta de la Grèce à Rome des marbres tout travaillés dans les temps anciens et dans de plus modernes. Quelquefois on les trouve employés comme lest sur les bâtimens qui nous viennent du Levant. Quant au bas-relief dont il s'agit, il n'y a,

tiques, qui nous sont restés, est trop petit, si on en excepte ceux des empereurs et d'autres personnes des familles des Césars. L'air du visage est celui d'un homme résolu : il paraît que le front et le regard donnent à cette tête inconnue un caractère de dignité et de vigueur qui la distingue.

PLANCHE XXIV.

Tête de vieille *.

Le buste qui est ici gravé, nous présente le portrait d'une femme avancée en âge, destiné peut-être à l'ornement de son sépulcre, ou plus probablement encore, pour être placé parmi les images votives, consacrées dans quelque temple. La draperie qui lui couvre la tête est disposée suivant une certaine mode, et exécutée d'un style qui s'accorde peu avec les usages et les exemples de l'antique. Mais la faute de cette

---

que je sache, aucune notion qui indique qu'on l'ait découvert parmi les ruines de quelque sépulcre latin. Cette digression ne paraîtra pas inutile aux antiquaires qui savent combien il importe de vérifier ou de démentir les observations qui ont pour base des faits constans.

* Cette tête qui fut donnée par le prince Colonne à S. M. Pie Six, est en marbre de Luni ou de Carrare, et de grandeur naturelle. Il n'y a d'antique que le masque; encore est-il restauré au nez et au menton. On peut conjecturer par la manière un peu affectée de la draperie dans la restauration qu'elle a été exécutée par un artiste du XVI siècle, et de l'école florentine.

incohérence appartient au sculpteur moderne, qui a fait un buste d'un simple masque, soit que le temps n'eut épargné de cette sculpture autre chose que le visage, soit que l'ajustement de la tête, travaillé dans un autre bloc de marbre, et qu'on avait rapporté comme une perruque, se soit égaré (1).

Les traits de la personne qui est représentée ici n'ont certainement rien d'idéal, quoique l'exécution du portrait pour la vérité et pour le goût de l'imitation mérite beaucoup d'éloges. Cette observation me fait désister de l'idée de chercher quelque sujet mythologique pour l'appliquer à ce monument. Alors je ne citerai ni la vieille Hecalé qui donna l'hospitalité à Thésée, et dont la mémoire fut honorée par les Athéniens ; quoiqu'elle ait pu devenir un sujet pour la sculpture, comme elle en avait servi pour un poëme très-élégant de Callimaque (2). Je ne parlerai pas de la vieille ivre, sculptée en marbre par Myron, et conservée à Smyrne du temps de Pline (3), dont nous avons peut-être une imitation antique (4); ni enfin aucune de celles

---

(1) Nous avons vu des exemples de cet usage, et nous en avons cherché les causes, tome II de notre ouvrage, pl. 52, et tome VI, pl. 57.

(2) Meursius, *Theseus*, c. 10; tome X du *Thesaurum Gronov*.

(3) Pline, liv. XXXVI, § 4, n. 10.

(4) Elle est dans le *Musée Capitolin*, et gravée t. III de cette collection, plan. 37. Monseig. Bottari qui a fait mention du passage cité de Pline, en expliquant cette statue, s'est trompé lorsqu'il a supposé que l'ouvrage dont

qu'Aristodème avait modelées avec tant de talent (1).

PLANCHE XXV.

Demi-figures sépulcrales *.

Les deux personnages, en demi-figures (2),

---

il était parlé fut en bronze, comme la plupart des morceaux du même sculpteur Myron. Cependant la statue du Capitole est si éloignée du style un peu roide qui distinguait les ouvrages de cet artiste, qu'on ne peut la croire copiée d'après un de ses originaux: et si elle en conserve pourtant quelque apparence, on peut croire au plus qu'elle n'est qu'une imitation.

(1) Pline, liv. XXXIV, § 19, n. 26. Aristodème qui vivait du temps de Seleucus Nicator premier roi de Syrie, comme on l'apprend dans le passage cité de Pline, était probablement un écolier de Lysippe. Il paraît au moins certain que l'Esope d'Aristodème, d'après lequel est peut-être copié celui de la Villa Albani, fut attribué par d'autres à Lysippe lui-même. Voyez Tatien, *contra graecos*, page 183, et l'épigramme d'Agathias, qui est la 35 dans les *Analecta* de Brunch.

* Ce groupe eut autrefois une grande réputation étant placé dans la Villa Mattei sur le Celio; il fut retiré de cette collection quand S. M. Clément XIV en ordonna l'acquisition en 1770. C'est par cette raison qu'il a été publié dans le t. II des *Monumenta Matthaeiorum*, pl. 34, n. 1. Il est sculpté en marbre de Luni, et d'une rare conservation, quoique une partie de la draperie de l'homme, celle qui est sur le flanc droit, ait quelque restauration. On le voit présentement dans le Musée de Paris: il a trois palmes et une once de hauteur, et trois palmes, dix onces de largeur.

(2) On peut voir sur l'usage très-ancien de sculpter des simulacres à demi-figure, les autorités que j'ai établies dans le tome VI de cet ouvrage.

réunies ensemble dans un seul groupe, semblent, par le mouvement de se serrer l'une et l'autre la main droite, être deux époux (1). Ils étaient romains, au moins par leur demeure et par leurs droits, car le costume de l'homme et la coiffure de la femme sont tels qu'il convenait à deux personnages romains. Certainement la tunique virile pourrait être grecque aussi bien que romaine, et la forme du manteau ne se voit pas aussi bien developpée dans la demi-figure qu'il le faudrait pour reconnaître clairement si c'est une toge : mais les cheveux rasés et courts sont entièrement de la mode romaine, et tels que nous les observons aux têtes d'hommes vers la fin de la république et dès le commencement de l'empire. Le menton tout à fait rasé est aussi d'accord avec les usages de la même époque (2).

La coiffure semble indiquer plus précisément le temps des premiers Césars. C'est ainsi que nous voyons la chevelure disposée, sur les médailles, soit qu'elle soit naturelle ou artificielle, sur les têtes d'Antonin, d'Agrippine, de Ger-

---

(1) L'action de se donner la main droite se trouve dans un grand nombre de figures, sculptées sur les bas-reliefs sépulcraux grecs et latins, et les inscriptions nous avertissent que les figures ainsi unies sont ordinairement celles du mari et de l'épouse.

(2) Les cheveux et la barbe rasée se trouvent encore dans les portraits du III siècle, mais avec cette différence que les cheveux sont encore plus courts, et la barbe semble plutôt coupée avec des ciseaux que rasée.

manicus et de Drusille (1). Les cheveux divisés en deux masses latérales, viennent se rapprocher, sont liés ensemble, et retombent derrière le cou en formant une seule boucle. L'expression de l'affection conjugale empreinte sur la figure et dans les attitudes des deux figures, ne paraît pas équivoque, quoiqu'une certaine différence dans l'âge pourrait faire croire que c'est un père et sa fille. C'était l'opinion qu'en avaient pris ceux qui ont donné à ce groupe les noms de Caton et de Porcia. Les personnes qui ont cru y retrouver Arie et Pétus ont adopté la même opinion : mais les uns et les autres ont mis en avant des conjectures non-seulement peu fondées, mais absolument erronées et invraisemblables. Porcia, fille de Caton et veuve de Marcus Brutus, n'eut pas un tombeau commun avec son père, qui mourut et qui fut enseveli à Utique (2). Et Pétus, condamné à mort comme complice de la conjuration de Scribonianus contre l'empereur Claude, ne put avoir un monument si distingué, car le travail de ce groupe n'est pas l'ouvrage d'un

(1) Le devant de cette coiffure m'avait semblé autrefois avoir quelque ressemblance avec les coiffures des dames romaines du troisième siècle ; mais les ayant mieux observées il me paraît plus semblable à celles que j'indique à présent. On devra réformer pour cela ce que j'ai dit à ce sujet dans la *Notice française* des antiquités du *Musée de Paris*, n. 125.

(2) Plutarque *dans la Vie de Caton Mineur*, p. 794, t. 1 de l'édit. de 1620.

artiste ordinaire, mais d'un habile sculpteur, lequel, sans fatigue de soins, a su rendre les chairs et les airs de tête avec une grande vérité et finesse, traiter avec beaucoup de goût les plis des draperies, et enfin mettre du naturel et de la grâce dans l'ensemble de la composition.

Les mains gauches des deux époux sont ornées d'anneaux. Le mari porte au petit doigt l'anneau dont on se servait pour sceller, et c'était précisément un usage de le mettre à ce doigt (1). La main gauche de la femme qui est placée sur l'épaule de son époux est parée, selon l'usage le plus élégant, de deux anneaux (2); l'un est à la première jointure de l'index, comme nous le voyons dans le simulacre de bronze d'une femme romaine de la même époque, trouvé dans les ruines d'Herculanum (3); l'autre anneau est passé

---

(1) Pline, liv. XXXIII, § 6, où il parle fort longuement de l'usage des anneaux et de leur antiquité.

(2) *Feminae non amplius quam binos anulos aureos in digitis habere solebant.* Isydor, *Origin.*, liv. XIX, c. 32.

(3) Les *Bronzes*, t. II, pl. 83. Je crois la matrone représentée dans ce bronze, contemporaine de la matrone de notre groupe, ayant l'une et l'autre la même coiffure. Les écrivains d'Herculanum mettent en avant beaucoup d'autorités pour expliquer cet usage de porter des anneaux à l'index; elles ont été tirées de Kirchmann, *de annulis*, ch. 4, p. 20 et suiv. Pollux (liv. V, n. 100 et 101) parle d'un anneau que les femmes portaient au doigt index, et qu'on appelait *κορίανον*, *curiandre*, et d'un autre qu'on portait au petit doigt et qu'on appelait *ἀκαρὲς*, *le point.* Les paroles du grammairien doivent ici s'enten-

au doigt annulaire, lequel avait pris cette dénomination parce qu'il avait été jugé le plus propre de tous à porter des anneaux, comme étant dans la main moins disposée pour agir et en même temps le moins exposée à des chocs.

---

dre que ces noms, donnés aux anneaux selon une mode passagère, signifiaient une certaine espèce d'anneaux qu'on avait coutume de porter aux doigts que nous venons d'indiquer, mais non pas qu'on doive les interpréter comme le font les antiquaires admettant comme des noms génériques *point* et *coriandre*, le premier pour indiquer tous les anneaux passés au petit doigt, le second tous ceux qui se portaient à l'index. L'anneau servant à cacheter était porté, comme nous avons vu, au petit doigt, et il y a des autorités qui prouvent que quelquefois cet anneau était fort grand, de sorte que le nom *punctum* ne pouvait lui convenir. L'usage de mettre un anneau à la première jointure la plus près de la sommité des doigts, appartenait aux femmes (Kirchmann, lieu cité, ch. 17): cependant Suétone raconte qu'Auguste voulant écrire, fortifiait son index avec un petit cercle d'or, parce que dans la vieillesse ces jointures s'étaient affoiblies (*Octav. Aug.*, chap. 80). Peut-être les anneaux qui servaient d'amulettes, comme étaient probablement ceux qui venaient de Samotrace, se mettaient à l'index que les Latins appelaient le *doigt salutaire*. Les trois anneaux que l'on voit dans ce groupe sont tous à chaton, que les Latins appelaient *pala*, forme supposant une pierre gravée qui y était attachée, ou au moins une gravure faite dans le métal lui-même pour servir de sceau.

PLANCHE XXVI.

Animaux *.

L'imitation des animaux par le moyen des arts du dessin, principalement sous le ciseau du sculpteur et du statuaire, remonte à la plus haute antiquité. Le culte chez les égyptiens ayant pour objet les animaux vivans, fut un motif pour lequel les artistes exécutèrent leur simulacre. L'histoire de Moïse parle du veau d'or, et le décalogue suppose, puisqu'il en forme une défense, l'imitation de toutes les choses qui existaient dans le ciel, sur la terre ou dans les eaux (1). Les colonies égyptiennes et phéniciennes avaient peut-être apporté dans la Grèce le culte et les images des animaux: mais ensuite l'idolatrie grecque ne donna pas des formes d'animaux aux Dieux qu'elle adorait; elle se contenta seulement de leur consacrer diverses espèces de bêtes, dont ils ne dédaignaient pas quelquefois de prendre la ressemblance (2). Toutefois la sculpture grecque, si ce ne fut par un principe de religion, au moins pour une étude d'imitation, produisit dès les premiers siècles

(1) *Exod.*, c. XXXII, ℣. 3 et 4, et c. XX, ℣. 4.

(2) Ainsi la figure d'un taureau était le symbole de Bacchus et quelquefois les divinités des fleuves; et les formes de quelques personnages mythologiques furent composées de membres partie humains et partie d'animaux; tels étaient les Pans, les Satyres, les Tritons, les Syrènes et les Centaures, etc.

beaucoup d'images d'animaux, si nous ajoutons foi à ce que dit Homère qu'on avait placé aux portes du palais d'Alcinoüs des simulacres de chiens en or et en argent (1). Il est certain que dès les temps les plus anciens on grava sur des pierres dures des effigies d'animaux qui servaient de cachets, et on les plaça ensuite sur les types des médailles. Plusieurs de ces monumens sont parvenus jusqu'à nous (2).

Quand les arts furent portés à la plus haute perfection, beaucoup de rares talens se sont adonnés à ce genre de sculpture (3). Il nous reste

---

(1) *Odyss.*, lib. VII, v. 91.

(2) Un témoignage de cela se trouve, sur les pierres gravées, dans les scarabées qui figurent eux-mêmes l'image d'un insecte, et ayant quelquefois, sur la surface plane, l'image gravée d'un autre animal; pour les médailles, celles d'Egine très-antiques avec une tortue, d'autres d'Agrigente avec des aigles et des écrévisses, celles de Messine ou de Zancle avec un dauphin, celles de Reggio avec un lièvre.

(3) Un passage de Pindare (*Olymp.*, od. VII, v. 95) paraît indiquer que les artistes de Rhodes ont sculpté beaucoup de simulacres d'animaux. Mais la traduction latine *ad litteram* qui porte *animantibus iisque gradientibus*, n'est exacte en rien. Les mots *ζωοῖσιν ἑρπόντεσσί θ' ὁμοῖα* ne signifient pas des ouvrages sculptés qui représentent des animaux ou des reptiles, mais seulement des ouvrages qui *semblent vivans et mouvans*. J'ai donné la preuve ailleurs que le mot *ζῶον* est très-souvent employé par les écrivains grecs pour dénoter une image ou une figure, même humaine, malgré les versions des auteurs grecs, publiées jusqu'ici (*Monum. Gabini*, pag. 171 et suiv.; Schweighaeuser, *Animadv. in Athenaeum*, liv. V, c. 26, pag. 196, E.).

encore un bon nombre de ces ouvrages; et nous conservons la mémoire de beaucoup d'autres (1).

Les collections d'antiquités nous offrent quantité de simulacres d'animaux, dont quelques-uns ont du prix; mais aucun Musée ne peut à cet égard le disputer à celui du Vatican, lequel est très-riche, bien plus que tout autre, d'animaux. Les dessins de plusieurs qui ont paru ou qui sont les plus excellens quant à l'exécution, ou plus curieux et plus rares pour l'objet représenté, seront gravés dans cette planche et dans les huit suivantes, comme un essai de ce qui nous reste de plus beau en ce genre, et comme un modèle de cette habileté avec laquelle les artistes grecs ont su caractériser et embellir les formes des bêtes elles-mêmes, en leur donnant un je ne sais quoi d'idéal, sans s'écarter cependant de la vérité.

§ 1.

L'Aigle *.

On ne connaît pas d'aigle en relief plus beau

---

(1) Winckelmann, *Histoire de l'Art*, etc., t. I, p. 387 de l'édition romaine.

* Il était dans la Villa Mattei; il est sculpté en marbre pentélique ou *cipolla statuaire*, haut de trois palmes, un tiers. La restauration consiste dans la pointe du bec, l'extrémité de l'aile droite et une grande partie de la gauche, mais elle n'a pas été retouchée dans les parties antiques.

que celui-là (1). L'oiseau de Jupiter semble fixer le Soleil, et qu'il déploye ses ailes pour s'élever jusqu'à lui. La vérité du mouvement et l'excellence du travail, rendent ce monument un modèle de l'art. L'aigle, consacré au roi des Dieux, à celui qui lance le tonnère, cet oiseau, le roi des volatiles (2), que jamais la foudre n'offense (3), devint la devise et l'emblême du peuple romain qui vénérait comme sa divinité tutélaire Jupiter Capitolin. Aussi la chouette, oiseau de Minerve, était devenue l'emblême des Athéniens. Mais peu de villes autres qu'Athènes et ses colonies, multiplièrent les images de la chouette : celles de l'aigle furent répétées et honorées dans tout l'empire romain.

Les images de l'aigle étaient fréquentes dans la Grèce, dans les temps qui précédèrent la grandeur des Romains. On voyait deux aigles d'or, très-anciens, à Delphes, près du trépied sur lequel la Pythie prononçait des oracles (4). L'u-

---

(1) Ceux de la colonne Trajane sont attachés par le dos aux angles du piédestal, et ils sont un peu mutilés. Ceux très-beaux du palais Barberini placés sur la façade qui regarde le jardin sont en bas-relief.

(2) Pindare (*Olymp.*, XIII, v. 29) et Horace (liv. IV, od. IV, v. 2) appellent l'aigle le roi des oiseaux.

(3) Pline, liv. II, § 56. On peut consulter sur les motifs qui portèrent le paganisme à consacrer l'aigle à Jupiter, les académiciens de Naples dans le tome IV des *Peintures*, page 3, (6), et dans le tome II des *Bronzes d'Herculanum*, page 4, (12).

(4) Pindare, *Pyth.*, od. IV, v. 7. Le scoliaste fait

sage de sculpter des aigles en bas-relief sur les frontispices des temples fut peut-être introduit par les Corinthiens (1). Les victoires de Lysander sculptées à Sparte étaient posées sur des aigles de bronze (2). Un autre du même métal, au moyen d'un artifice mécanique, servait à Olympia pour donner le signal de la course des quadriges (3). Seleucus fit élever à Antioche un aigle de marbre, comme un monument des augures qu'il avait observés en fondant la capitale de l'Orient (4). Même l'iconographie ou le plan de Seleucia sur le Tigre, ville qui porta le nom de son fondateur, offrait, à ce que dit Pline, la figure d'un aigle qui a les ailes éployées (5). En-

observer que ces aigles d'or faisaient allusion à ceux qui, par les ordres de Jupiter étaient sortis par deux points opposés du ciel, et s'étaient rencontrés sur le trou d'où sortaient les oracles de Delphes, lieu regardé par cette raison comme le centre de la terre.

(1) Pindare, *Olymp.*, XIII, v. 29. Le poëte cependant attribue aux Corinthiens l'usage d'orner les temples d'un double frontispice, c'est-à-dire sur le devant et sur le derrière de l'édifice, et il suppose qu'on y voyait des aigles sculptés. Ce passage mal interprété, ainsi qu'un autre d'Athénée, où l'on parle de deux aigles placés près l'un de l'autre (liv. V, page 197, A), ont fait croire à quelques modernes que les aigles à deux têtes avaient été imaginés par les anciens. Je n'ai trouvé aucun exemple d'une pareille monstruosité qui remonte au de-là des dernières périodes de l'empire grec.

(2) Pausanias, liv. III, c. 17.

(3) Idem, liv. VI, c. 20.

(4) Malala, *Chronogr.*, liv. VIII, p. 85 de l'édit. de Vénise de 1733.

(5) Liv. VI, § 31.

fin dans la nouvelle Rome, à Constantinople même, on voyait des aigles de marbre placés pour ornement au palais Lausiaque (1).

Il n'est pas question d'établir quelque conjecture pour rendre compte de l'objet précis qui a fait sculpter l'aigle que nous examinons en ce moment, mais il ne paraît certainement pas avoir été fait pour grouper comme symbole accessoire de quelque simulacre de Jupiter ou de Ganimède. Il serait peut-être plus probable de penser qu'il a été placé pour terminer une colonne, ou sur les acrotères de quelque édifice : mais ce serait une témérité de vouloir déterminer, sans avoir d'autres données, l'usage d'un monument qui a pu s'appliquer également et tout aussi bien à beaucoup d'emplois différens.

§ 2.

Un Coq *.

Le coq fut consacré au Soleil (2), à Minerve (3),

---

(1) *Antiq. Constantinop.*, liv. 1, page 12, tome I de l'*Imperium Orientale* de Banduri.

* Celui-ci était aussi dans la Villa Mattei. La queue et les pattes sont modernes, ainsi qu'une partie du bec et de la crête; mais il n'y a aucune retouche dans les parties antiques. Il est de marbre de Luni, que les marbriers appellent ordinaire, haut d'une palme et onze onces.

(2) Pausanias, liv. V, c. 25; Plutarque, *de Pyth. orac.*, tome II, op. p. 500; Iamblique, *Vit. Pythag.*, c. 28.

(3) Pausanias, liv. VI, chap. 26, où il note que cet

à Mercure (1), à Esculape (2), aux Dioscures (3). Le coq était la devise que l'on voyait dans la guerre de Troye sur le bouclier d'Idomenée (4). Il fut employé quelquefois comme un symbole des poëtes (5) et plus souvent comme empreinte des médailles de plusieurs villes d'Italie, de la Grèce et de l'Asie (6). Néanmoins les images antiques de cet oiseau, sculptées en marbre, et tout en relief, sont fort rares. Celle que nous examinons, quoique d'un travail médiocre, semble toutefois, vu la simplicité et la facilité du style, avoir été exécutée dans le bon temps de l'art.

---

oiseau est particulièrement consacré à Minerve comme à une Déesse qui préside à différens genres de travaux et qui lui a fait donner le surnom d'*Ergane*.

(1) On voit le coq réuni à plusieurs images de Mercure, considéré peut-être comme Dieu du commerce, auquel convient la vigilance dont le coq est le simbole. V. Montfaucon, A. E., tom. I, page I, liv. III, c. 8.

(2) Platon, *Phaedro*, à la fin.

(3) Callim., *Epigr.* 24, dans les *Analectes* de Brunck.

(4) Pausanias, lib. V, c. 25.

(5) On voyait un coq sculpté sur le tombeau d'Antipater Sidonius, comme symbole de son génie poétique; Méléagre, *Epigr.* 123, dans les *Analectes* de Brunck.

(6) Par exemple dans celles de la cité d'Imera en Sicile, de Calé et d'Aquin dans la Campanie, de Caristo dans l'île d'Eubée, des Dardanides dans la Troade, etc.

PLANCHE XXVII.

§ I.

Paon de bronze *.

L'aigle ayant été consacré à Jupiter, le paon fut de même, dès la plus haute antiquité, consacré à Junon son épouse et sa sœur. La beauté et la richesse des plumes de cet oiseau, variées de si belles couleurs et dorées, la longueur de sa large queue trainante (1), l'ont fait assigner à la reine des Dieux, comme étant le prince des oiseaux domestiques.

---

* Ce paon de bronze, et un autre qui l'accompagne sont hauts, en ligne perpendiculaire, de quatre palmes et demie environ. Ils ont été dorés anciennement, et il reste encore quelques vestiges de la dorure. Depuis trois siècles environ ils ont été placés comme ornement dans la grande niche de Bramante au fond du jardin de Belvédère, l'un d'un côté, l'autre opposé, près de la grande pomme de pin en bronze. S'il est vrai que cette pomme ait appartenu au môle d'Adrien, les deux paons ont bien pu se trouver parmi les ornemens de ce superbe mausolée qui renferma les cendres de tant d'empereurs et d'impératrices.

(1) Les grammairiens prétendent que le nom grec du paon ταὼς ou plutôt ταϝὼς (*taòs* ou *tavos*, d'où est venu le latin *pavo*) est dérivé de la *tasi*, étendue ou developpement de la queue, que cet oiseau replie ou deploye à sa volonté. On peut voir différentes remarques érudites dans le tome des Peintures d'Herculanum, pag. 347, où l'on explique une peinture antique qui représente un paon blanc.

L'île de Samos, consacrée à cette déesse, eût les paons de l'Asie qui en était voisine; elles les dédia à sa divinité tutélaire, elle en fit multiplier l'espèce qui était en Europe avant la guerre du Peloponnèse (1). Le luxe les rendit peu-à-peu indigènes dans la Grèce et dans d'autres contrées plus occidentales, tellement que par leur abondance ils devinrent enfin un des mets délicats des tables grecques et romaines (2).

L'empereur Adrien avait consacré dans le temple de Junon à Mycènes le simulacre d'un paon composé d'or et de pierres précieuses (3). D'autres images du même oiseau ornèrent d'autres temples de la même Déesse, et aussi ceux des nouvelles Junons, qui étaient les épouses déi-

---

(1) Athénée, liv. XIV, pag. 255, et dans tout le § 70, et le liv. IX, pag. 397, et tout le § 56. On y apprend que la fable des yeux d'Argus qui furent transportés sur la queue du paon pour la parer, comme on lit dans le liv. I des *Métamorphoses*, a été inventée par des poëtes moins anciens que la plus grande partie de ceux qui ont pour ainsi dire formé la mythologie grecque. En effet, selon les fables les plus anciennes, le gardien d'Io n'avait que quatre yeux, deux devant et deux derrière, ou même seulement trois, l'un desquels était placé sur la nuque du cou (*Schol. ad Euripid. Phaenis*, v. 1123).

(2) Horace, liv. II, sat. 2, v. 23 et ailleurs; Athénée dans les passages cités ci-dessus; Elien, *de N. A.*, liv. V, chap. 21; Pline, liv. X, § 23. Hortensius fut le premier des Romains qui mangea des paons. Ce genre de luxe était plus ancien parmi les Grecs.

(3) Pausanias, liv. II, chap. 17.

fiées des empereurs romains (1). Peut-être que les deux paons de bronze, l'un desquels est gravé seul ici, à raison du peu de dissemblance de l'autre (2), ont appartenu au monument de quelque impératrice. On ne peut dire que le travail dans ces bronzes soit d'un style excellent; les animaux n'y manquent pas cependant de vérité et d'une certaine majesté. Dorés, comme ils furent anciennement, ils devaient contribuer d'une façon assez noble à la décoration d'un édifice quelconque. Les écrivains grecs du bas empire, qui ont décrit les raretés de Constantinople, ont fait mention de quelques images de paons (3).

---

(1) Le paon est souvent le type des médailles battues en l'honneur des impératrices déifiées. On voit souvent leurs ames enlevées au ciel par un paon, comme celles des empereurs étaient portées par des aigles. L'adulation faisant comparer les impératrices encore vivantes à la reine des Dieux, on trouve par ce motif le paon au revers des médailles d'or de Julie fille de Titus, frappées pendant sa vie, et deux plumes de paon placées devant le buste de Messaline sur la superbe médaille de grand bronze fabriquée à Nicée en l'honneur de cette impératrice, lui donnent le caractère d'une nouvelle Junon, titre qu'on lui a donné dans la légende (Pellerin, *Recueil*, tome III, pl. 132). Les antiquaires ont pris ces deux plumes pour deux épis, qui la désigneraient plutôt comme une nouvelle Cérès. La médaille originale, que j'ai examinée au Musée de Paris, me semble plutôt offrir deux plumes de paon.

(2) Cette diversité consiste plutôt dans le différent mouvement des têtes.

(3) On les voyait dans l'*Artopolium* ou marché au pain,

§ 2.

Paon de marbre *.

Les deux paons de marbre, dont un seul est représenté dans cette gravure, sont d'un plus beau travail que ceux de bronze. On y voit la plume très-bien exprimée, sans un soin trop maigre, mais avec délicatesse, légèreté et bon goût. Placés comme ils étaient dans la Villa Adrienne, ils pouvaient ressembler à deux paons blancs, véritables et vivans (1). On peut croire, par la différence dans la longueur des queues,

---

et ils y furent placés par Constantin le Grand (*Antiq. Constantinop.*, liv. I, p. 16, tome I de l'*Imperium Orientale* de Banduri).

* Ces deux paons, de marbre pentélique, furent trouvés à Pantanello par feu Gavino Hamilton, avec d'autres fragmens de sculpture qui appartinrent tous à la Villa Adrienne. Le cou, la tête, la queue, sont des parties modernes dans l'un et l'autre. Cependant le commencement antique des queues fait distinguer clairement celle des deux qui était plus large et plus riche en plumes, et il indiquait le mâle. Le sculpteur moderne qui les a restaurés semble avoir fait attention à cette différence : grâces lui soient rendues de ce qu'il ne s'est pas avisé de retoucher les parties antiques; licence que prennent souvent les artistes quand ils ont entrepris de restaurer les figures d'animaux.

(1) Sur les paons blancs que connurent les anciens, on peut consulter les Académiciens d'Herculanum dans l'endroit cité ci-dessus, note (1), p. 136.

que l'ancien artiste ait eu l'intention de représenter une couple de paons, le mâle et la femele.

PLANCHE XXVIII.

§ 1.

Cicogne avec les ailes éployées *.

Ce simulacre d'un oiseau qui a été estimé en tout temps, et par son utilité et par ses moeurs, est un des plus parfaits qui nous reste de ce genre d'imitation. On ne peut suffisamment apprécier, si on ne le voit, la manière large et hardie dont les plumes sont traitées. Il est difficile de trouver un autre ouvrage antique ou moderne, qui l'égale dans cette particularité. L'attitude de la cicogne est naturelle, ses proportions sont légères. Ce qui est remarquable c'est l'exactitude avec laquelle l'artiste a imité les diverses dimensions des plumes qui forment les ailes (1).

---

* Elle a de hauteur quatre palmes et demie, et sculptée en marbre pentélique. La tête est moderne, de même que les ailes et les pattes. Elle se trouvait parmi les antiquités recueillies par le célèbre architecte graveur feu le chev. Giambattista Piranesi.

(1) Quand les ailes de la cicogne sont déployées, elles présentent, comme l'observe Buffon (*Hist. nat.*, t. VII, *Oiseaux*, p. 255 de l'édition originale), une espèce de ca-

Cet oiseau blanc, ennemi des reptiles odieux (1), dévore un serpent dans cette image. On fait ainsi allusion à cette qualité qui rend la cicogne si utile à la société humaine. Quant à son inclination douce et reconnaissante, qu'elle manifeste particulièrement en prenant soin des vieux oiseaux de son espèce, elle fut tant célébrée par les nations anciennes, qui ont pris cet oiseau pour emblême de la piété et de l'amour filial (2), et cet éloge de son caractère n'a pas été encore démenti.

De semblables qualités, et les services que la cicogne rend à l'homme, comme nous l'avons dit, ont fait regarder comme un crime chez beaucoup de peuples de lui donner la mort (3): et quelques nations modernes, suivant leurs propres principes, ou voulant imiter les usages an-

---

vité dans le milieu. Les plumes qui sont attachées aux flancs sont plus longues que celles qui garnissent l'aile dans les parties intermédiaires, mais moins longues cependant que celles des extrémités. La partie qui reste de l'antique suffit pour démontrer que cette forme d'ailes n'est pas due à la restauration.

(1) Virgile, *Georg.*, liv. II, v. 320 :
Candida venit avis longis invisa colubris.

(2) La cicogne est donnée pour attribut à la Piété, sur les monnoies consulaires d'argent frappées par Metellus Pius. Les écrivains sur la numismatique qui ont expliqué les médailles romaines, dites des *familles*, s'étendent beaucoup sur les qualités de la cicogne, et ils citent les autorités qui les confirment *(in gente Caecilia)*.

(3) Aristote, *Hist. Animal.*, liv. IX, chap. 13; Pline, liv. X, § 31.

ciens, accueillent encore aujourd'hui cet oiseau voyageur avec une hospitalité bienveillante (1).

§ 2.

Cicogne appuyée a un tronc *.

Quoique la cicogne blanche (2) préfère ordinairement les habitations des hommes et la sommité des grands édifices pour se procurer un azile, elle choisit cependant quelquefois pour son séjour les cimes des arbres les plus élevées. L'auteur de notre sculpture a eu l'intention d'exprimer cet usage des cicognes : il semble plutôt qu'il ait voulu imiter aussi l'attitude habituelle de cet oiseau lors qu'il veut être en repos. Il se rejette alors en arrière en renversant le dos et le cou vers quelque support, et il releve une de ses pattes sous une

---

(1) Les Hollandais préparent, ainsi que les Suisses, sur les toits de leurs maisons des couverts pour les cicognes. Buffon, lieu cité, p. 257.

* Elle est en marbre de Luni ou de Carrare, haute de quatre palmes et demie. La tête et une partie des pattes sont modernes.

(2) Je crois qu'on a représenté sur ce marbre une cicogne blanche, ou, pour mieux dire, blanche et noire (parce que quelques plumes de ses ailes sont noires) plutôt qu'une cicogne toute noire. Les cicognes de cette seconde espèce, étant plus petites que les autres, se nourrissent d'insectes, mais non de serpens ; et dans le marbre que nous examinons, bien que la tête de l'oiseau soit moderne, une partie du serpent est antique.

aile. Cette dernière particularité ne se voit pas ici, parce que la cicogne, qui est ici représentée, même en se disposant au sommeil, n'a pas négligé de faire sa chasse, et il a pris un petit serpent qui est venu ramper près de lui.

La sculpture de cette seconde cicogne n'est pas comparable pour l'excellence de l'art avec le premier; mais elle ne manque cependant pas de vérité et de goût.

PLANCHE XXIX.

§ 1.

Lion marchant *.

Ce simulacre très-élégant conviendrait bien plus à un cabinet de camées et de pierres prétieuses

---

* Ce petit lion est sculpté en une espèce de breche de couleur blonde obscure, qui ressemble à la couleur naturelle du lion. La langue qui est en marbre rouge, les dents et les ongles en marbres blanc, sont une restauration moderne, mais insérés dans les alvéoles ou enfoncemens qui avaient été antiquement pratiqués dans le marbre pour y rapporter ces parties faites d'une autre matière. Une portion des pattes et de la croupe avec la queue sont modernes. Le petit lionceau est établi sur une plinthe ou socle d'un très-beau porphyre verd, qui augmente la richesse de ce morceau. Il n'y a aucune retouche sur les parties antiques, excepté que les endroits polis l'ont été de nouveau, pratique que je ne pourrais condamner pour les ouvrages de sculpture an-

qu'à un Musée de sculpture. L'artiste ancien, avec une pratique plus familière qu'on ne croit dans les temps renommés de l'art (1), a cherché à imiter par la variété des pierres les couleurs naturelles du lion, mais avec une telle adresse, que l'animal sculpté ne ressemble pas à ces figures qui joignent à la rondeur des formes de la sculpture l'imitation pittoresque, on dirait plutôt qu'on ait cherché à supposer la vérité qu'à l'imiter : elle ressemble bien mieux à ces figures, qui, travaillées en onix ou d'autres pierres dures de diverses teintes, flattent l'oeil des spectateurs par la variété des couleurs, sans qu'une telle imitation fasse illusion. La breche très-dure, dont on s'est servi pour sculpter ce lion est précisément d'une couleur semblable au lion, mais les ongles et les dents en marbre blanc, et la langue de rouge antique, sont insérées dans quelques cavités, qui ont été pratiquées exprès dans la pierre.

---

tique exécutés en marbre de couleur. Il est long de deux palmes, haut d'une palme, cinq onces. On l'a trouvé dans le jardin des *Mendicanti* près du temple de la Paix. Divers monumens que nous avons publié dans le courant de cet ouvrage ont été découverts dans cette même fouille.

(1) M. Quatremère de Quincy, membre de l'institut de France, a composé un ouvrage très-savant sur l'usage et sur l'abus de la sculpture *polychrome*, ou a plusieurs couleurs, chez les anciens. Il faut espérer qu'on le publiera dans les *Mémoires de l'Institut*. (Cet ouvrage a été publié depuis séparement. *Les éditeurs*).

Comme la couleur naturelle des yeux du lion ne diffère pas beaucoup de la couleur de son poil, excepté qu'ils sont brillans, aussi le judicieux artiste n'a pas rapporté dans ce simulacre des yeux d'une autre matière, quoique cette diversité des yeux fût devenue très-générale dans les statues des anciens (1).

Le mouvement du petit lion que nous examinons est très-peu différent de celui du très-beau lion de Barberini. L'un et l'autre étaient peut-être imités d'après quelque original (2).

---

(1) D'autres simulacres de lions qui étaient en marbre blanc avaient des yeux rapportés. On lit dans Pline qu'un lion de marbre, placé dans l'île de Chypre sur le mausolée d'un prince nommé Hermias, avait des yeux d'émeraude (c'est-à-dire d'une pierre verte), et que l'éclat de ces yeux faisait éloigner les thons de cette rive sur laquelle le mausolée était élevé; et que par cette raison les pêcheurs obtinrent que l'on changerait les yeux de ce lion de marbre : Pline, liv. XXXVII, § 17. Hardouin a confondu cet Hermias, prince de quelque partie de l'île de Chypre, avec Hermias eunuque gouverneur d'Atarne dans la Troade, ami et hôte d'Aristote.

(2) Outre les lions sculptés par d'excellens artistes et qui doivent se voir dans le catalogue de François Junius, on peut faire mention du lion de bronze, consacré à Delphes par les habitans d'Elathée dans la Phocide, en mémoire de leur heureuse résistance contre Cassandre (Pausanias, liv. X, c. 18). Il est fait mention aussi de simulacres célèbres de lionnes chez les anciens. Pline en indique une de Tisicrates écolier d'Euticrates. La correction proposée par Hardouin, qui a substitué le nom de Tisicrates a celui d'Iphicrates (Pline, liv. XXXIV, § 19, n. 12), semble être confirmée, au moins jusqu'à

§ 2.

Lion assis *.

Le grand lion transporté du Pyrée d'Athènes à l'Arsenal de Venise est dans la même attitude que le lion que nous observons (1), et on ne peut en

---

certain point, par une découverte en 1796. En creusant près du lac Albano, sous Palazzuolo, on trouva les vestiges d'un temple tout entier construit de peperino et sur un grand piédestal de la même pierre, et de forme oblongue, préparée pour servir de base à une statue couchée, même d'un animal, on y lisait en grands caractères ΤΕΙΣΙΚΡΑΤΗΣ, *Tisicrates*. A cause de l'usage qu'on avait fait des simulacres de lions aux portes des temples, on a pu croire que ce piédestal avait soutenu une copie de la lionne de Tisicrate. J'ai vu il y a quelques années à Paris sur une pierre gravée, d'un style antique, que je croirais même étrusque, une autre lionne. J'en conserve l'empreinte. On y lit le nom grec ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ, *Aristotiches*: je ne puis dire s'il est celui de l'artiste ancien ou du possesseur de la pierre.

* Il est de marbre grec, haut de trois palmes et demie; et il fut jadis à la Villa Mattei. L'extrémité du museau, les pattes et la plinthe sont modernes. Ce qui reste de l'antique est intact.

(1) Il faut lire ce qu'a écrit savamment sur ce monument, fort endommagé, qui est d'un travail grec, M. Akerblad Suédois, dans sa lettre insérée dans le *Magazin Enciclopédique* de M. Millin, 9.me année, tome 5, p. 25. Ce savant ultramontain s'est aperçu que sur la superficie du marbre qui forme les épaules du lion, on a gravé deux rubans assez bizarrement tortillés; et sur lesquels sont des inscriptions runiques. Il conjecture fort ingénieusement

figurer une plus propre à ce roi des bêtes féroces, quand il est placé pour garder un sépulcre ou un temple. Neanmoins cette sculpture d'un bon style ne peut-être comparée avec d'autres simulacres de lions qui nous sont parvenus, comme celui du Musée Barberin dont nous avons parlé, celui de Médicis, et le Capitolin.

On a exécuté dès les temps les plus reculés, en Égypte, des figures de lions; cet animal était là un symblole religieux et un emblême du Soleil (1). Les lions sculptés ne furent pas moins fréquens chez les Grecs qui les placèrent dans les endroits que nons venons d'indiquer, et ils les consacrèrent à des usages aux fontaines et à orner l'architecture (2).

---

que ces inscriptions sont dues aux Varangues, troupes d'origine septentrionale qui étaient à la solde des empereurs grecs, lors de la décadence de l'empire Bizantin. M. Louis Bossi a combattu cette opinion dans un autre opuscule imprimé à Turin en 1805. Il prétend que ces caractères sont étrusques ou Pélasges : mais à la vérité cette opinion a besoin de preuves plus solides que celles qu'a sommairement indiqué M. Bossi.

(1) Les lions égyptiens du Capitole, et ceux de la *Fontana dell' acqua felice*, sont d'un travail égyptien, excellent dans son genre. Voyez sur le lion, emblême d'Horus et du Soleil, ce que disent Horapollo, *Hiérogl.*, l. 1, ch. 17; et Elien, *de nat. anim.*, liv. V, ch. 39.

(2) Le temple portatif, dans lequel on transfera en Égypte le cadavre d'Alexandre le Grand, avait devant la porte deux simulacres de lions d'or qui semblaient regarder ceux qui entraient (Diodore, liv. XVIII, ch. 27). En effet les lions étaient placés, comme symbole de la vigi-

PLANCHE XXX.

Groupe d'un Prêtre avec une Vache *.

Ce groupe est remarquable à cause du sujet peu ordinaire qu'il représente, et qui rappelle quelques rits du paganisme en usage chez les Romains. L'*apex*, espèce de bonnet qui était particulier aux prêtres

---

lance, par les Égyptiens aux portes de leurs temples, selon ce que remarque Horapollo (*Hiér.*, liv. I, ch. 19): ce symbole dérivait de l'opinion qu'on avait que le lion dormait les yeux ouverts. Ils étaient placés souvent pour orner les sépulcres, comme, après l'exemple cité à la n. (1), page 154, on peut voir dans Pausanias, liv. IX, ch. 40, et dans les poëtes anthologiques (Brunch., *Analecta*, *Ep.* 35; de Simonide, *Ep.* 91; d'Antipater Sidonius, et ailleurs). Les lions et les masques de lions servaient encore d'ornemens aux fontaines. Le lion du Pyrée avait servi à cet usage dérivé de l'Égypte. Voy. Horapollo, *Hiérogl.*, liv. I, 21, et Plut., *Symp. Quaest.*, liv. IV, n. 5.

* La plus grande hauteur de ce groupe est de trois palmes; il est en marbre de Luni *ordinaire*, c'est-à-dire couvert de taches ou veines cendrées. La cuisse et la jambe gauche du prêtre; la tête, la nuque, les jambes de l'animal; les mamelles aussi sont reparés; mais comme dans la figure de l'homme une partie de la main gauche est antique, l'action n'est plus incertaine. Le sculpteur a voulu, en restaurant ce groupe, donner plus de fini au travail antique, pratique tolérée à tort dans les sculptures qui représentent des animaux; il a cependant suivi le faire de l'artiste ancien partout où il en a trouvé des traces.

de cette nation (1), indique une figure d'homme dans cette sculpture, et nous prévient de ne pas chercher l'explication du monument hors des antiquités latines. L'action du personnage ne paraît pas douteux : le jeune ministre des sacrifices, assis à terre près d'une vache, est occupé à lui presser les mamelles pour en faire sortir le lait qui servira aux libations. L'usage d'honorer les Dieux en leur offrant du lait, usage qui rappelait la pauvreté et la simplicité des siècles anciens, fut introduit par Romulus, et se conserva à Rome même pendant le temps de sa plus grande opulence (2).

Il est bon de remarquer que l'*apex* du prêtre n'est pas garnie de ce bois pointu (*virga*) qui en formait le sommet, et autour duquel on mettait un ruban de laine (*filamen*) (3). Ces distinctions

---

(1) Festus. V. *Apex. Apex, qui est sacerdotum insigne, dictus est ab eo quod comprehendere antiqui vinculo, APERE, dicebant; unde aptus is qui convenienter aliqui junctus est.* Cette étymologie du mot *apex* d' *apere*, lier, verbe ancien, qui a été ensuite changé en celui d'*aptare*, est analogue à la langue grecque, dans laquelle le verbe ἅπτω, *hapto*, a la même signification. Il faut remarquer que le τ n'est pas essentiel dans le mot, ou, comme le disent les grammairiens, il n'est pas radical, dont le verbe primitif était ἅπω, *hapo*. Nous voyons en effet dans tous les monumens que l'*apex* était attaché, *aptabatur*, sous le menton des prêtres ; et Festus nous a conservé le nom que portaient ces attaches qu'on appelait *offendices*.

(2) Pline, H. N., liv. XIV, § 14.

(3) Servius, *ad Aen.*, liv. VII, v. 664. Quelques grammairiens ont confondu ces rubans avec les attaches dont

convenaient seulement aux grades les plus élevés du sacerdoce comme aux flamines et aux pontifes. Le ministre du culte représenté ici, d'un âge jeune, n'est pas encore revêtu de cette dignité, comme on le voit clairement à sa tunique courte, le seul vêtement qui le couvre. Cependant la forme de l'*apex* est dans tout le reste la même que celle qui se trouve sur un excellent bas-relief de la Villa Médicis, où l'on voit des prêtres supérieurs, probablement des *Salii*, coiffés de ce bonnet (1).

Ce groupe très-agréablement composé, est un peu négligé pour le travail. Il paraît que cet ouvrage a été destiné à orner quelque tombeau, avec d'autant plus de raison, que l'offrande du lait était considérée généralement comme très-agréable aux mânes des défunts (2).

Ainsi nous pouvons apprendre, par ce monument, à connaître une particularité des sacrifices, qui ne nous a été transmise par aucun écrivain; c'est-à-dire que le lait destiné à des usages réligieux n'était pas tiré par d'autres mains que par celles qui étant consacrées au sacerdoce, étaient plus pures.

---

on se servait pour l'*apex* sous le menton : ils ont aussi confondu ce morceau de bois pointu, placé au haut du bonnet avec l'*apex* lui-même, et cela parce que l'usage métaphorique que l'on fit postérieurement du mot *apex*, pour désigner le sommet, les a trompés. Festus prétend que le titre de Flamine dérive du cordon ou *filamen* qui ornait l' *apex*. V. *Flamen*.

(1) *Admiranda*, pl. 14.

(2) Virgile, *Æn.*, III, v. 66, et Servius.

PLANCHE XXXI.

§ 1.

Genisse *.

Je crois assez vraisemblable la conjecture que ce simulacre d'une génisse nous a conservé une imitation de celle en bronze, ouvrage de Myron, louée dès le temps de Pline dans les vers de poëtes très-célèbres (1). Les motifs qui rendent cette opinion probable, sont assez nombreux. Le premier se tire du goût que les anciens eurent pour l'imitation, goût qui nous est attesté par la ressemblance qui se trouve parmi tant de restes de l'antique scul-

---

* Ce morceau fut trouvé près de Genzane sur les bords du lac de Némis, pendant le pontificat de Clément XIV; lequel l'ayant acheté, le fit restaurer et placer dans le Musée du Vatican. Les pattes et la tête sont modernes, mais la plus grande partie du cou, qui est antique, ne laisse rien à douter sur le mouvement de la tête. Il est de marbre gris noirâtre, que les anciens tiraient peut-être de l'île de Scio : on l'a repoli en entier. Sa hauteur est de 4 palmes, 3 onces, et sa longueur de six palmes.

(1) Pline, liv. XXXIV, § 19, n. 3, *Bucula celebratis versibus laudata*. On lit en effet beaucoup d'épigrammes dont le sujet est ce morceau de Myron, dans l'Anthologie Grecque, parmi ces épigrammes sont celles d'Evenius Parus, de Dioscorides, d'Antipater de Sydon; elles sont plus anciennes que Pline, et viennent de célèbres poëtes. Il y en a beaucoup d'autres postérieures à Pline de même que celles en latin d'Ausone (*Epigr.* 57 à 68).

pture. Le second c'est que le nom de *Bucula*, petite vache, que Cicéron (1) et Pline donnent à cet ouvrage de Myron; ainsi que les noms de *portis* et de *damalis*, dont se servent les Grecs en parlant de ce même bronze (2), semblent démontrer que le statuaire grec y avait représenté une génisse et non une vache vieille et fatiguée par le travail: et en outre les formes de la génisse que nous examinons correspondent à ces indications. En troisième lieu les écrivains qui ont parlé de ce morceau n'assignent à la génisse réprésentée aucune action déterminée, seulement plusieurs poëtes nous la décrivent mugissante; ici l'attitude du simulacre et la manière de tenir la tête, autant qu'on peut le présumer par les formes du cou, qui est antique, conviennent précisément au mouvement que doit avoir une vache mugissante (3). Finalement, il est certain que l'ouvrage de Myron avait été répété dans plusieurs fontes en bronze, pour servir d'ornement à des édifices romains (4); et il

---

(1) Cicéron, IV, *Verr.*, § 60.

(2) Cependant l'ouvrage de Myron ne représentait pas une vache si jeune, qu'on pût l'appeler une génisse. Les poëtes de l'Anthologie au contraire, supposent que des veaux trompés par ce bronze cherchaient à le tetter. Dioscoride, *ep.* 19, dans les *Analecta* de Brunck.

(3) C'est ainsi que s'exprime Antipater de Sydon, *epig.* 54, et Tullius Geminus, *epigr.* 6, dans les *Analecta*.

(4) Auguste avait fait placer autonr du temple d'Apollon, sur le mont Palatin, quatre copies en bronze de la

semble que le marbre de couleur grise, choisi par l'artiste pour sculpter cette génisse, a été préféré au marbre blanc statuaire, pour imiter en quelque sorte la couleur du bronze original.

Ce morceau de sculpture avait servi, à ce qu'il semble, à l'ornement de quelqu'une des maisons de campagne (*villae*) romaines, situées sur les collines d'*Albano* et sur les bords du lac consacré à Diane des Forêts.

---

petite vache de Myron : c'est ce que nous apprend Properce, l. II, el. 31 ou 23, v. 7 et 8.

Atque aram circum steterant armenta Myronis,
Quatuor artifices, vivida signa, boves.

On peut croire qu'un de ces simulacres est représenté sur le revers d'une médaille en bronze d'Auguste déifié, sur laquelle on voit le petit temple *periptère* bâti par Livie en l'honneur de son mari qui fut consacré, et sur le mont Palatin (Pline, liv. XII, § 42), et peut-être dans l'enceinte du temple d'Apollon même. On voit le simulacre d'un bœuf et celui d'un bélier élevés sur de hauts piédestaux près du petit temple d'un côté et de l'autre. C'est peut-être une de ces copies que Procope assure avoir vu de son temps à Rome sur la place du temple de la Paix, *de bello Goth.*, liv. IV, c. 21. L'original existait encore à Athènes du temps de Cicéron. Voyez le passage cité ci-dessus.

§ 2.°

Taureau *.

Le mouvement et les proportions de ce petit taureau ont beaucoup de grâce et de naturel : ses formes sont déssinées selon le goût des écoles grecques.

Il est vraisemblable encore que ce simulacre est une imitation de quelques images de taureaux, œuvres d'excellens maîtres, comme représentant des holocaustes éternels placés devant les Divinités. Pausanias a parlé d'un taureau en bronze, consacré dans l'Acropolis d'Athènes par les Aréopagites (1), et d'un autre à Delphes, donné par les Corcyréens à Apollon en ressouvenir de ce taureau qui leur avait indiqué la pêche des thons (2).

---

* Il a de hauteur, avec toute la plinthe, une palme et dix onces, et de longueur deux palmes. La tête est en grande partie antique. Les quatre pattes sont modernes; mais la partie antique, qui est en marbre de Luni, a reçu quelque retouche lors de la restauration. On le trouva dans les fouilles d'Ostie.

(1) Pausanias, liv. I, c. 24.

(2) Pausanias, liv. X, c. 9. Les habitans de Corcyre dédièrent par la même raison un simulacre semblable encore à Olympie (Pausanias, liv. V, c. 27). Le même écrivain (liv. X, c. 16) parle d'autres bœufs de bronze consacrés dans le temple de Delphes tant par les habitans de Platée dans la Béotie, que par ceux de Caristo dans l'île d'Eubée. Ces insulaires firent peut-être allusion, par ce don, au nom de leur île tiré de l'excellence des troupeaux à cornes.

PLANCHE XXXII.

§ I.

Bouc sauvage *.

Quoique, dans ce monument curieux, les cornes et les oreilles soient une restauration moderne, et qu'on ne puisse pas y reconnaître tous les caractères qui servent aux zoologues à déterminer plus particulièrement le genre et l'espèce de chaque animal, cependant il n'y a pas à douter que ce marbre nous offre la tête d'un quadrupède qui n'était pas domestique, et qui appartient à une espèce tenant le milieu entre le cerf et le bouc, ou, si l'on veut, entre le cerf et le bélier. Les grecs qui connaissaient ces animaux agiles et vigoureux, habitant soit les îles voisines des continens où ils séjournaient, soit dans les montagnes même de la Macédoine et de la Thrace, paraissent les avoir distingués par le nom générique de *tragélaphi* (1). Les particularités les plus remarqua-

---

* Ce fragment fut trouvé à Pantanello, avec plusieurs autres qui avaient appartenu à la Villa Adrienne Tiburtine. Il est d'un très-beau marbre rouge antique, et ne consiste que dans la tête et dans le cou de l'animal, représenté de grandeur naturelle. Les cornes, les oreilles et les lèvres sont restaurées.

(1) Ce ne sont pas cependant les *tragelaphi* de Pline (liv. VIII, § 50), lesquels ont la barbe comme les chèvres, et ne se trouvent que sur les rives du Phasis : mais

bles de cette tête sont les longs poils qui pendent sur le devant du cou. Sans avoir la forme d'une

---

ce sont plutôt les *tragelaphi* que remarque Pierre Bélon dans les pays dont le texte fait mention (*Observations*, *page* 54 et 99). Ils sont peut-être peu différens de l'*Ammon* de Linnée qui le décrit ainsi : *capra cornibus arcuatis*, *collo subtus barbato* (*Syst. Naturæ*, page 70, édit. 10). Il est plus probable que les Grecs, qui employèrent pour ornemens, dans les ouvrages d'art, les têtes et les images des *tragelaphi* en ayent pris le modèle d'un quadrupède indigène, plutôt que d'après un animal étranger et inconnu. Le temple portatif dans lequel le cadavre d'Alexandre le Grand passa de Babilone en Égypte, était couronné par une frise sur laquelle étaient en relief beaucoup de têtes de *tragelaphi* auxquelles étaient suspendues, par le moyen d'anneaux d'or, une guirlande de fleurs qui faisait le tour du temple (le mot ΘΡΟΝΟΣ qu'on lit actuellement dans les textes de Diodore ne peut fournir aucun sens raisonnable, et je crois qu'on doit mettre à sa place ΘΡΙΓΚΟΣ, frise supérieure : Diodore, liv. XVIII, § 26). Athénée, liv. XI, p. 500, parle de quelques vases à boire, qui probablement pour avoir à leur extrémité des têtes de ces animaux, avaient le nom de *tragelaphi* ; je dis à leur extrémité, parce que je m'imagine que ces *tragelaphi* étaient des vases du genre de ceux que les Grecs appelaient *rhyta* et qui avaient la forme d'une corne. Des vases de cette espèce se terminaient souvent, à en juger par ceux que nous voyons sur les monumens, par une tête de chèvre ou de taureau placée à l'extremité inférieure. On voit un *tragelaphus* gravé sur un onix, mis au nombre des *donaria* du temple de Minerve à Athènes, dans les inscriptions très-anciennes qui contenaient le catalogue de ces dons, et dont plusieurs fragmens ont été publiés par M. le docteur Chandler (*Inscript.*, p. II, num. IV, 2, lig. 10). Du reste, la description qu'on nous a fait d'une espèce de *tragelaphus* que l'on connaît dans les pays septen-

barbe; comme dans les boucs, et ces cavités lacrymatoires que l'on voit, dans les cerfs, près des angles intérieurs des yeux.

Le travail est d'un beau style, et le marbre précieux rouge qui a été employé pour le sculpter, convient peut-être mieux à des simulacres d'animaux qu'à des figures humaines.

§ 2.

Truie d'Albe *.

Les artistes anciens étant fort riches en marbres

---

trionaux sous la domination de la Russie, et qui y portent les noms d'*Argalis* et de *Stepni Barani*, cette description, dis-je, peut convenir très-bien à l'animal que l'on a voulu représenter dans ce morceau de sculpture. On peut lire cette description dans le tome XI *de l'Hist. nat.* de Buffon, p. 371 et suiv. de l'édit. in-4.° Cet éloquent naturaliste reconnaît dans l'espèce indiquée ci-dessus, des béliers plutôt que des bouquins sauvages, et il croit que ce sont les mêmes animaux que l'on connaît en Sardaigne sous le nom de *musions*, et qui furent appelés par Strabon et Pline *musmones*. Le même naturaliste dans un autre endroit croit que les cerfs des Ardennes peuvent être aussi les *tragelaphi* des anciens; ils ont, selon la description, *de longs poils sous la gorge qui leur font une espèce de barbe au gosier et non pas au menton;* laquelle particularité de la barbe au gosier, non au menton, correspond au monument que nous examinons (Buffon, lieu cité, page 402 e 403). Il est probable que les anciens ont donné le nom de *tragelaphi* à diverses espèces d'animaux qui ont entre eux quelque analogie.

* Ce groupe est de marbre de Paros, appelé vulgaire-

de toute espèce, j'ai pensé que ce n'est pas sans dessein que l'habile sculpteur a choisi un marbre blanc de Paros pour en former l'image d'un animal qui est ordinairement de couleur noire dans nos climats. Les petits pourceaux qui tetent, se groupant d'une manière fort naturelle, et se rassemblant sous le ventre et les flancs de leur mère, donnent plus de force à la conjecture que ce marbre nous représente la truie blanche, avec des pourceaux blancs, qu'aperçut Énée étant à peine descendu sur le rivage de Laurentum, et qui fut la cause de l'édification de Lavinium et ensuite d'Albe, laquelle fut ainsi nommée à cause de la blancheur de cette truie (1). Le penchant du Quirinal qui domine sur

---

ment marbre grec. Sa plus grande hauteur est de deux palmes, la longueur de trois palmes et demie. Il y a douze pourceaux, six de chaque côté. Il n'y a de restauré que la moitié antérieure du museau, quelque partie des oreilles et des petits pourceaux. On l'a trouvé dans le jardin des religieuses appelées les *Barberine*, qui est au dessus de la Vallée de S. Vitale, anciennement *Valle di Quirino*, laquelle sépare la colline Quirinale du Viminale.

(1) Virgile, *Æneid.*, lib. VIII, v. 43 :

Litoreis ingens inventa sub ilicibus sus,
Triginta capitum foetum enixa, jacebit;
Alba, solo recubans, albi circum ubera nati.
Hic locus urbis erit, requies ea certa laborum:
Ex quo terdenis urbem redeuntibus annis
Ascanius clari condet cognominis Albam.

Voyez aussi Denis d'Halicarnasse, liv. I, p. 45 de l'édit. de Silbourg, et Varron, *de L. L.*, liv. IV, § 32.

la vallée de Quirino, lieu consacré aux ressouvenirs des origines romaines, et où cette sculpture fut découverte, semble ajouter quelque crédit à cette opinion (1).

La fécondité extraordinaire d'une truye, paraissant un prodige dans cette contrée du Latium, eut peut-être quelque fondement dans la vérité, et peut-être les fables qu'on y ajouta ensuite ne furent que des embelissemens de ce fait. Il est certain que du temps même de Varron on montrait à Lanuvium la dépouille de la truie, conservée avec un apprêt particulier; et des simulacres de bronze attestaient dans la même ville le ressouvenir de cette prodigieuse fécondité (2). La truie

---

(1) Nardini, liv. IV, c. 6.

(2) Varron, *de re rustica*, liv. II, cap. 4. *In quo illud antiquissimum fuisse scribitur, quod sus Aeneae Lavinii triginta porcos pepererit albos. Itaque quod portenderit, factum triginta annis, ut Lavinienses condiderint oppidum Albam. Huius suis ac porcorum etiam nunc vestigia apparent Lavinii: quod et simulacra eorum ahenea etiam nunc in publico posita, et corpus matris ab sacerdotibus, quod in salsura fuerit, demonstratur.* Varron s'est servi sans doute du mot *salsura* à l'imitation des Grecs, lesquels employaient les mots: *τάριχος* et *ταριχένειν* également pour signifier chaque genre de saucissons, et en même temps pour dénoter les cadavres embaumés et les momies d'Égypte. La différence du nombre des petits pourceaux, qui ne sont que douze sur notre marbre au lieu de trente, n'est pas une objection valable contre l'explication que j'ai proposée. Les artistes s'éloignaient un peu de la vérité de l'histoire, pour la commodité de

d'Albe forme le type de quelques médailles romaines, tant consulaires qu'impériales, et le sujet de plusieurs sculptures, de sorte qu'on ne peut douter qu'elle ait été honorée dans les monumens primitifs du nom romain autant que la louve qui nourrit les fondateurs de Rome (1).

On doit admirer dans ce marbre l'expression de la couenne, laquelle paraît être molle et céder au

---

leurs travaux, et surtout quand ils avaient un motif suffisant pour en agir ainsi. Quoique le nombre des petits pourceaux sculptés fût de trente, il est certain qu'on ne pouvait les voir tous à la fois; ainsi le spectateur peut supposer que ceux qui manquent pour faire ce nombre sont sculptés de l'autre côté. Il ne doit pas paraître impossible que la truie d'Albe ait produit trente petits, puisque, selon Buffon, ces animaux en mettent bas jusqu'à dixhuit et vingt (*Hist. Nat.*, tome V, page 106).

(1) On voit sur les médailles frappées par les Sulpitii la truie avec les Dieux Pénates d'Enée: Eckel a très-bien expliqué cette empreinte (*Doctr. numor.*, t. V, p. 320); il n'a pas cependant cité un passage de Nonnius, qui assure que ces Dieux eurent aussi le nom de *Lares grundules*, sans doute venu du grognement des porcs, et qu'à Rome furent *Romae constituti ad honorem porcae quae triginta pepererat*: v. *Grunduleis*. Au nombre des marbres qui nous représentent sculptée la truie d'Albe, outre les bas-reliefs qui sont autour de la plinthe de la statue du Tibre expliqués dans le premier volume de cet ouvrage, planc. XXXIX, on doit rappeler à la mémoire un autel consacré aux Lares que l'on garde dans le Musée Pie-Clémentin, et qui est encore inédit. On y voit d'un côté Enée ayant à ses pieds la truie d'Albe, et Homère assis occupé à chanter la grandeur future des Énéades, *Iliade*, liv. XX, v. 307.

tact, s'étendre sous le ventre et se plisser autour du chignon comme dans la nature.

PLANCHE XXXIII.

Agneau immolé sur l'autel *.

Voilà un ouvrage d'art, dans lequel la vérité de l'imitation est à tel point que le spectateur y est presque trompé, tant est grande l'habileté avec laquelle sont exécutés les groupes qui forment la laine épaisse et crépue (1) du bélier immolé, et le corps de la victime, applati, écrasé, parce qu'on en a retiré les entrailles qui sont suspendues sur l'autel. On y distingue le foye, premier objet de la science vaine des aruspices, cultivée particulièrement par les Toscans et ensuite par les Latins, mais qui n'était pas inconnue de tout le reste du paganisme (2).

---

* Ce monument est en marbre de Paros, haut de trois palmes et dix onces, il était autrefois à la Villa Mattei. Le P. Montfaucon l'avait fait graver dans le *Supplément* des *A. E.*, tome II, pl. 9, n. 1, et il a été de nouveau gravé dans les *Monumen. Matt.*, tome II, planche 69.

(1) Elle est telle précisément qu'on la voit aux troupeaux habitués à passer les nuits dehors.

(2) Il est fait mention dans un passage d'Ezéchiel (c. XXI, ℣. 21) du roi de Babilone qui observe le *foye* des victimes : *inspexit jecur* : tel il est écrit dans le texte ebreu au lieu d'*exta* qui est dans la Vulgata. Il est parlé, dans un passage de Cicéron, d'un semblable examen fait par Prusias roi de Bythinie (*de divinatione*, liv. II, § 24).

On peut dire que ce monument est unique dans son genre ; il me semble qu'une sculpture d'ailleurs en tout semblable à celle-ci, a été décrite parmi les curiosités qui, après avoir été recueillies dans toutes les provinces lors de la décadence de l'empire, vinrent orner la capitale de Constantin (1).

PLANCHE XXXIV.

Taureau a genoux et vase orné, des bas-reliefs représentans des oiseaux et des poissons *.

Les sculptures que les anciens employèrent pour ornement de l'architecture, méritent une attention

(1) *Antiq. Constantinop.*, liv. III, p. 43 : βωμὸς μετὰ μοσχαρίϛ, dans le I vol. de l'*Imperium Orientale*; Banduri ; où à la page 82 au lieu de μοσχαρίϛ, dans la description du même monument on lit ἄρνιον. Le monument de Constantinople représentait donc, comme le nôtre, un agneau sur l'autel. Les deux passages cités ici prouvent ce qu'avait déjà observé le grand Henri Etienne dans son *Thesaurus*, v. μόσχιον, c'est-à-dire que les diminutifs de μοσχὸς, veau, signifiaient autrefois un agneau, et non pas un veau. Cette observation appliquée par ce savant Helleniste à un passage d'Athénée (liv. VIII, p. 359, B) a échappé au docte éditeur *Argentorensis*. L'agneau sur l'autel, dont il est ici parlé, avait été placé par Constantin le Grand dans le quartier de Constantinople appelé *Neolaea*.

* Les deux fragmens ensemble, ainsi disposés comme dans la table ci-annexée, ont de hauteur huit palmes, dix onces. Ils sont en marbre de Luni ou de notre pays. Le taureau, qu'on trouvait parmi les antiquités qu'a recueil-

singulière. Elles nous enseignent la belle manière d'unir ces deux arts dans le même ouvrage, la première paraissant née pour rendre la seconde plus signifiante et plus riche.

Le devant d'un taureau, à genoux sur une base, et portant une cimaise, nous rappelle l'usage très-antique de mettre sur des piédestaux des simulacres de boeufs. Douze de ces animaux furent employés à soutenir le grand *labrum* ou la coupe ronde du lavoir dans le temple de Salomon (1). Ils étaient disposés en quatre groupes, qui posaient peut-être sur une base quadrilatère, ayant, comme l'indique l'historien sacré, la partie antérieure exposée à la vue, et celle de derrière perdue dans la masse du piédestal.

Cet usage d'embellir de figures sculptées, d'hommes ou d'animaux, des supports de tout genre plut

---

lies le chevalier Piranesi, n'a rien de restauré que les cornes et les oreilles, mais toute la surface de la sculpture est retouchée. Il n'y a d'antique de ce vase que la partie antérieure où est le bas-relief, et une partie du bord supérieur. Le reste avec le pied et les anses sont un ouvrage moderne, et le corps du vase est orné dans la partie de derrière de simples godrons. Les deux petits poissons sont modernes dans le bas-relief, le grand l'est aussi en partie, celui-ci a la tête antique : la tête de paon, qui est le plus haut, est moderne, de même qu'une portion de celle du second. Tout ce qui est antique dans ce fragment, découvert à la Villa Adrienne, n'a eu aucune retouche.

(1) *Regum.*, liv. III, c. 7, ỳ. 25.

extrêmement aux anciens (1), et il est fort rare de trouver des autels triangulaires en marbre qui ne soient supportés par trois animaux sculptés sous les angles inférieurs. Tantôt ils imitaient la nature, tantôt c'était des chimères, et même souvent ils avaient deux corps se réunissant à une seule poitrine (2).

Le fragment de vase qui est placé sur cette belle base peut, à raison des sculptures, dont la surface est ornée, convenir à une collection d'animaux. On y voit représentés des oiseaux, des poissons et des insectes (3) exécutés d'un style délicat, très-fin; mais sans sécheresse. Vous les jugeriés un travail, si non de la même main, au moins de la même école d'où est sorti le paon de marbre de la planche XXVII.

PLANCHE XXXV.

Grand vase de basalte *.

Quoique la plupart des grands vases de marbre qui nous sont restés des anciens, n'ayent été exé-

---

(1) Voyez ce que nous avons dit à ce sujet ci-dessus, pl. IV et VIII.

(2) Méthode imitée heureusement par Fontana dans les lions de bronze des armes Peretti qui soutiennent l'obélisque du Vatican.

(3) Une cicogne de la petite espèce ayant dans le bec un papillon, des paons et des cignes, si le dernier à droite n'est pas plutôt une oie sauvage de l'espèce dite par les anciens *Vulpanser*.

* Ce vase, de basalte noir égyptien, est haut, avec son

cutés que pour l'ornement des maisons de campagne, des thermes, des jardins, il n'est pas moins vrai cependant que de pareils vases ont été dans l'origine propres à quelque usage. Un grand vase, appelé *crater* à cause de l'usage auquel il servait (1), était un des meubles nécessaires dans les banquets: car on y mélangeait le vin avec l'eau; on puisait cette liqueur avec une espèce de cuillère pour la verser dans les coupes que l'on présentait aux convives. Les cratères étaient ordinairement de métal et même d'argent. Il semble cependant que dans quelques temples de campagne ou dans d'autres lieux champêtres, les anciens, pour éviter l'incommodité de les transporter, plaçaient des cratères de marbre très-grands, ou plus communément en terre cuite, lesquels étaient destinés au service des convives qui assistaient aux sacrifices. Homère faisant la description d'un an-

---

pied moderne en marbre gris, de six palmes un tiers. Il fut trouvé, il y a plus de trente ans, dans le jardin de S. André à Montecavallo; il était endommagé par le feu et rompu en une infinité de fragmens. On l'a restauré avec tant d'adresse, qu'il parut digne d'être compris dans le nombre des monumens cédés à la France par le traité de Tolentino. Ayant été transporté, les parties restaurées se détachèrent dans le voyage, mais elles furent rétablies en place avec beaucoup d'intelligence par M. Antonio Bonomi artiste romain. Le vase est actuellement placé provisoirement dans le vestibule du Musée de Paris sur un grand pied de brocatelle.

(1) Du verbe *κεράω* qui s'abrège par *κράω*, d'où vient *κράσω*, *naître*.

tre sacré aux Nymphes à Itaque, n'a pas oublié d'indiquer les cratères de pierre qui s'y trouvaient (1).

Le nôtre n'a pas servi à des usages aussi simples et n'appartient pas à des temps si éloignés. La matière qu'on a employée pour le former est un énorme morceau de basalte égyptien (2); ce qui prouve qu'à l'époque où il a été fait, ce pays était assujetti aux Grecs, ou plutôt aux Romains.

La forme de ce vase est très-élégante, et la sculpture est d'un goût exquis. Les anses doubles qui se croisent l'une sur l'autre, et qui s'appuyent sous le bord, représentent quatre rameaux flexibles de *férule grecque*, plante consacrée aux fêtes et au plaisir des Bacchanales (3). Quatre masques Dio-

---

(1) Odyss., liv. XIII, v. 105 et 350.

(2) Nous avons déjà observé que le basalte, ou pierre de fer des anciens, n'est pas ordinairement celle que les modernes entendent par le même nom. Le basalte des modernes, cru une concrétion volcanique, n'est jamais composé de masses d'un diamètre assez grand pour pouvoir en entier offrir des morceaux aussi grands que dut l'être le morceau avec lequel on a sculpté ce vase quand il fut entier: d'autant plus que les anses étaient prises dans le bloc lui-même. Le basalte des anciens est placé par les minéralogistes modernes, parmi les *roches* qu'ils appellent *cornées*, plus ou moins mêlées d'autres matières qui le rendent graniteux.

(3) Quelque partie de l'extrémité supérieure de ces anses qui est antique et intacte, fait voir que les branches qui les forme sont creuses et vides en dedans, circonstance qui, jointe à leur flexibilité, indique sans équivoque la *férula*. *Quarumdam naturae (ferularum)*, dit Pline au livre XIII, § 42, *lignum omne corticis loco habent, hoc*

nysiaques ornent le tour du ventre, et sont interrompus par quatre masques tragiques (1). Huit thyrses, ornés à la cime d'une pomme de pin (2), et de bandelettes ou *taeniae*, séparent les masques les uns des autres; et un rinceau d'acanthe régulier couronne par des arabesques agréables le tour supérieur du vase, immédiatement sous le bord renversé. Une frise composée de ces ornemens, que les architectes nomment *palmettes*, entoure le vase, immédiatemment au dessus des masques (1).

---

est, forinsecus, ligni autem loco fungosam intus medullam, ut sambuci, quaedam vero INANITATEM ut arundines. La férule, ajoute le même auteur (XXIV, § 1), était consacrée à Bacchus.

(1) Les masques et les Mascarons étaient des ornemens dont on ornait les cratères, et des vases qui étaient destinés au vin, et que l'on décoroit très-bien avec des symboles bacchiques. Beaucoup de beaux vases de marbre n'ont pas d'autres ornemens : tel est celui qui de la Villa Lante sur le Janicule, passa en Angleterre; et un autre plus petit, mais d'un travail excellent, qui était dans la Villa Borghèse (salle III, n. 13), et qui est à présent dans le Musée de Paris. On voit d'autres vases ornés de masques gravés dans le *Recueil* de Cavaceppi, t. III, t. 40, et ailleurs.

(2) La pomme de pin à la sommité des thyrses fait peut-être allusion au mélange des mystères de Cibèle avec ceux de Bacchus, desquels parle Euripide dans les *Bacchantes*, v. 88 et suiv., et v. 120 et suiv.

(3) M. Louis Petit Radel, membre de l'Institut de France, a lu dernièrement à la classe de littérature antique un mémoire plein d'érudition sur la plante qui peut avoir fourni aux architectes anciens le modèle des *palmettes*. Il pense que cet ornement représente les gousses de quel-

Un vase parfaitement semblable à celui-ci pour la matière, pour la forme et pour les ornemens, et, comme je le crois, égal dans ses dimensions, a été employé pour des fonts baptismaux dans la cathédrale de Naples (1).

La frise gravée dans le bas de cette planche, est composée de guirlandes, soutenues par des enfans, entremêlés d'un ornement qui a la forme d'une corne de sarcophage ou d'autel, avec une palmette qui y est sculptée. Le dessin de cette frise est joli, quoique les proportions naturelles entre les enfans et les feuilles des guirlandes n'ayent pas été observées; et quoique cet ornement de sarcophage y semble étranger, et s'accordant peu avec le reste. Ce bas-relief, et d'autres semblables qui couronnent les murs d'un riche cabinet du Musée Vati-

---

que plante légumineuse. Quelque ingénieuses que soient ces conjectures, il me semble que la question n'est pas encore décidée, et qu'elle attend le jugement de quelque savant voyageur, qui se soit rendu familières les formes extérieures des végétaux qui croissent dans les climats et les régions où l'architecture grecque eut son berceau, et où elle prit son glorieux accroissement.

(1) Cet ornement précieux avait été placé par Constantin le Grand dans l'église qu'il avait fait construire à Naples, dédiée à Sainte Restitue. Voyez Ciampini, *de sacr. aedif. a Costantino M. constructis*, c. 20. Le même empereur avait fait placer deux urnes de la même matière, c'est-à-dire de basalte, une aux fonts baptismaux de Latran, une autre dans la basilique Sessorienne, à présent Sainte Croix à Jérusalem. Toutes deux y sont encore, mais elles n'ont plus la forme de vases comme celle de Naples, indiquée par Celano dans la *Description* de cette capitale, *Giornata I*, page 126 de l'édit. du 1692, in-12.

can, appartenaient peut-être à la frise extérieure de quelque mausolée (1).

PLANCHE XXXVI.

Vase cinéraire en albatre oriental *.

Le monument que nous examinons a du mérite, non-seulment comme un reste de l'antiquité qui appelle l'attention des amateurs, par la richesse de la matière et par l'élégance des formes, mais il est aussi un fragment du siècle d'Auguste, qui est relatif à ce temps, et qui sert à en éclaircir quelques particularités, ainsi qu'à décider quelques points de controverse mis en question jusqu'ici par les topographes qui ont écrit sur le champ de Mars. Commençons par la description du vase.

C'est un des plus grands que nous connaissions parmi les vases qui ont été sculptés avec cette espèce d'albâtre oriental, lequel a eu parmi les modernes, à cause de sa couleur, le nom d'albâtre *cotognino* (1), jaune de coing; et les anciens l'appelaient

---

(1) Ces frises furent trouvées dans le territoire de Palestrine ; elles sont en marbre de Luni, hautes d'une palme, trois onces ; toutes ensemble elles composent une longueur de cinquante deux palmes, sans les supplémens.

* Hauteur, depuis le sommet du couvercle, six palmes, quatre onces. On parle dans le discours du genre d'albâtre employé pour ce vase, de l'époque et de la circonstance de sa découverte, ainsi que des inscriptions qui en accompagnent le dessin dans la planche. Il n'y a pas de restauration, excepté une partie des anses et de la plinthe circulaire qui est au dessous.

(2) Dans la Galerie de Florence il y a un autre vase d'albâtre, peut-être aussi grand.

albâtre couleur de miel. Ce marbre est, dans le monument que nous voyons, de la plus belle espèce variée de taches ovales et concentriques de la même couleur (1), qui tirent, en se dégradant légèrement, vers le blanc, et sur le rougeâtre. Le contour du vase est ovale, sans avoir cependant la forme précise de l'œuf. On dirait plutôt qu'elle a été imitée d'après certaines grandes courges qui ont pu dans tous les temps être employées comme un récipient agreste. Il me paraît impossible d'expliquer par des principes et des règles, comment les artistes anciens se sont guidés dans l'imitation ou dans la modification de la forme et des contours de certains objets naturels. On ne peut non plus atteindre à une telle excellence de goût, si non en comparant continuellement, en choisissant et en imitant les ouvrages que ces artistes nous ont laissés.

La forme de la pomme qui termine le couvercle, est à remarquer; car selon l'opinion de quelques-uns cette forme n'est pas sans affectation, et

---

(1) Pline, liv. XXXVI, § 12: *Probantur quam maxime (lapides alabastritae) mellei coloris, in vertices maculosi, atque non translucidi.* On doit entendre par cette dernière qualité non pas un manque absolu de transparence, mais seulement une transparence affoiblie qui laisse passer la lumière, à travers laquelle on ne peut voir cependant, et ne ressemblant pas par-là à la transparence du verre. On peut prendre une idée de l'autre qualité, c'est-à-dire des taches disposées *in vertices* ou *in vortices*, par celles que l'on voit indiquées sur le corps du vase dans la planche qui est ici.

paraît s'accorder mal avec la simplicité des profils qui forment le corps de ce vase. J'ai pourtant trouvé ce bouton, ou pomme, de la même forme à tous les couvercles des plus beaux vases qui nous ont été conservés (1). Cette uniformité ne m'a pas semblé être purement accidentelle, mais j'ai conjecturé que cette sorte de pomme avait été suggerée aux artistes par l'usage même que l'on faisait de ces vases. Ils étaient destinés à renfermer les cendres des morts, et il est connu que lorsqu'on rendait les derniers devoirs aux défunts, les parens avaient coutume de répandre sur des restes si chers des parfums précieux: et de plus nous voyons souvent des petits vases, qui les contenaient, déposés dans les tombeaux (2). Il paraît que les anciens, en dessinant de semblables couvercles, auront imaginé qu'une de ces phioles à parfums ait été déposée par les conjoints du mort sur le couvercle de son urne cinéraire. Cette invention aura été adoptée, d'autant plus qu'en même temps la forme de cette phiole offrait à la main une faci-

---

(1) Sur un très-beau porphyre avec son couvercle antique, qui se conservait autrefois dans le *Cabinet* de la Villa Albani, et dont parle Winckelmann (liv. VII, c. 1, § de l'*Hist. de l'Art*); dans un autre aussi d'albâtre jaune et très-entier, qui fut découvert en France il y a quelques années près d'*Alais* (*Civitas Aletinorum*) dans la province Narbonaise.

(2) Ce sont ceux qu'on appelle vulgairement *lacrymatoires*. Voyez ce mot dans le Dictionnaire d'Antiquités de M. Mongez.

lité pour prendre et lever plus surement le couvercle.

En effet ces vases d'albâtre furent, à une certaine époque, très-en usage pour conserver les cendres des morts. En outre de beaucoup qu'on ignore à qui ils ont appartenu, faute d'inscriptions, celui qui contenait les cendres de Claudius Pulcher fils de ce Claudius ennemi de Cicéron est célèbre. Ce vase se voyait dans la collection de la Villa Pinciana (1). Le nôtre a servi probablement à renfermer des cendres encore plus illustres; et cette observation nous conduit à parler de la découverte qui nous l'a procuré et des inscriptions qui l'accompagnent.

Lorsqu'on rétablit, en 1777, depuis ses fondemens, la maison qui forme l'angle de la rue *del Corso* et de la place S. Carlo, en face de la rue *della Croce*, on trouva ce vase renversé dans les fouilles qu'on fit. Son couvercle était à peu de distance (2), et autour on découvrit six massifs de

---

(1) Winckelmann, *Hist. de l'Art*, liv. II, ch. 4, § 19. La Villa Albani était ornée autrefois de beaucoup de vases d'albâtre; il lui en reste encore quelques-uns. On en voit d'autres dans plusieurs collections: la plupart ont été trouvés dans les chambres d'anciens tombeaux, quelques-uns ont été trouvés placés avec beaucoup d'adresse dans le creux de deux pierres brutes, jointes ensemble, pour les dérober plus facilement à l'avidité des violateurs de la sépulture. On consultera Ficoroni dans l'opuscûle *della Bolla d' oro*, et les *Miscellanee* de M. l'av. Fea, n. 117, pl. CLXXV.

(2) Ces circonstances se trouvent rappelées dans une

traversin en forme de parallepipedes de diverses hauteurs. Une de leurs faces, la plus unie, et la supérieure, portait, sur chacune de ces pierres, quelques lignes d'inscriptions latines, que voici copiées (1):

1. C · CAESAR
GERMANICI · CAESARIS · F
HIC · CREMATVS · EST (2)

2. TI · CAESAR
GERMANICI · CAESARIS F
HIC · CREMATVS · EST (3)

3. . . . . R . . .
. .RMANICI · CAESARIS · F
HIC · CREMATVS · EST (4)

4. TI · CAESAR
DRVSI · CAESARIS · F
HIC · SITVS · EST (5)

---

addizione insérée par Philippe Aurelio Visconti, mon frère, au ch. III du P. II de la *Roma antica* de Venuti, à la page 97 du tome II de la dernière édition, Rome 1803.

(1) Monseig. Foggini en a inséré les copies dans l'ouvrage sur les *Fasti du Verrius Flaccus*, page 132.

(2) *Cajus Caesar, Germanici Caesaris filius, hic crematus est.*

(3) *Tiberius Caesar, Germanici Caesaris filius, hic crematus est.*

(4) . . . . *Germanici Caesaris filius, hic crematus est.*

(5) *Tiberius Caesar, Drusi Caesaris filius, hic situs est.*

5. LIVILLA
GERMANICI · C...
H . . . . . IT . . . . (1)

6. . . . .
. . . .
VESPASIANI (2)

Les trois premières inscriptions contiennent mémoire du lieu où furent brûlés les corps de trois fils de Germanicus et d'Agrippine *Senior*. L'un d'eux portait le nom de Cajus (3), renouvellé pour le dernier des frères qui régna après Tibère et qui fut surnommé Caligula; le second avait le prénom de Tibère, assez en usage dans la famille des Claudes Nérons; enfin le prénom du troisième man-

---

(1) *Livilla, Germanici Caesaris filia, hic sita est.*

(2) Peut-être *ossa Flaviae Domitillae Vespasiani*. Comme cette ligne d'inscription commence au bord supérieur du marbre, c'est une chose évidente que les autres qui la précédaient, devaient se trouver à l'extrémité inférieure d'une autre pierre jointe à celle qui était dans le pavé de l'espace fermé. Cette circonstance confirme encore davantage qu'on lisait ces inscriptions sur le pavé.

(3) C'était cet enfant à qui Octave Auguste, son bisayeul, avait voué tant d'affection qu'après l'avoir perdu, il en baisait souvent l'image (sculptée probablement) quand il sortait de son palais (Suétone, *Caligula*, c. 7 et 8). Ainsi la découverte des inscriptions que nous publions ici confirme le récit de Suétone, qui parle dans le lieu cité de trois fils de Germanicus, morts dans leur enfance, ou dans la jeunesse, outre Néron et Drusus que Tibère fit mourir encore jeunes, et outre le dernier, Cajus Caligula qui régna.

que dans l'inscription : et sans doute ce prénom joint au titre de César, formait une autre ligne sur la même pierre, laquelle étant rongée par le temps, n'en conserve de vestiges que par la seule lettre R du mot *Caesar*.

Il est fait mention dans la quatrième inscription de Tibère fils de Drusus César et petit fils de Tibère le successeur d'Auguste. Le jeune prince, dont on parle, est connu dans l'histoire d'Auguste sous le titre de Tibère Gemellus (1). Il périt par l'ordre de Caligula son cousin, et, selon l'inscription, ses restes furent déposés dans ce vase.

Ceci même nous est indiqué pour les cendres de Liville dans la cinquième inscription. Cette fille

---

(1) Tibère était un des deux jumeaux nés de Drusus fils de Tibère et de Liville soeur de Germanicus; celle-ci est différente d'une autre Liville dont on a ici l'épitaphe. Ces deux jumeaux encore tout enfans, ont été représentés sur une médaille de grand bronze que Drusus leur père fit frapper en l'an 23 de l'E. V. Leurs portraits y sont représentés sortans de deux cornes d'abondance. L'un d'eux mourut dans son enfance, l'autre, celui dont nous parlons, fut adopté par Caligula son cousin, et nommé *prince de la jeunesse*, mais peu après, l'an 37 de l'E. V. il reçut l'ordre de se tuer, ce qu'il fit avec son épée, s'étant d'abord fait instruire, par les officiers chargés de sa mort, où il devait se frapper et comment il devait se servir du fer. L'Hebreu Philon, qui se trouvait alors à Rome, nous a laissé une narration très-détaillée de toutes les circonstances de cet événement tragique, dont parlent aussi Suétone et Dion. Tibère le jumeau mourut à l'âge de dixhuit ans. (Philon, *Cajum*, page 549; Suétone, *Caligula*, chap. 23; Dion, liv. LIX, § 8).

de Germanicus, la plus jeune des soeurs, vecut quelque temps à la cour de Caligula son frère, qui en abusa; mais elle perdit peu après ses bonnes grâces et fut envoyée en exil. Liville fut rappelée à Rome par Claude son oncle, qui succeda à Caligula; elle excita l'émulation, peut-être même la jalousie de Messaline qui la fit de nouveau chasser de Rome, et qui la fit tuer après (1). Cette

(1) On peut prendre connaissance de la vie et des faits de Liville dans Tacite, *Anal.*, VI, chap. 15; dans Suétone in *Caligula*, chap. 7, et dans *Claudio*, chap. 29, et par Dione, liv. LX, § 8 et 18. Auguste, d'après les récits de Tacite, la maria à Marcus Vinicius, le même à qui Velleius dédia son histoire. Joseph lui donne pour mari un certain Annius Minutianus (*Ant. Jud.*, liv. XIX, ch. 4, § 3). Mais il paraît que l'historien Hébreu a confondu Minutianus avec Vinicianus, et Vinicianus avec Vinicius. Brotier, qui dans les notes sur la devise de la famille d'Auguste (*Taciti Op.*, tome I de l'édit. Brot., in-4.º) semble avoir ignoré ce Minutianus de Joseph, a donné encore un autre mari à Liville: c'est Quintilius Varus, fils de celui qui périt dans la guerre contre les Germains sous Auguste. Son autorité est prise dans les conjectures de Sénèque liv. I, *Controv.* 3. Malgré tout cela, il n'y a que le premier de ces trois mariages qui paraisse entièrement certain. Le nom que l'on donne, dans cette inscription, à cette princesse est le même que lui donne Suétone dans le premier des passages cités; dans le second ensuite, au lieu de la nommer Liville, il l'appelle Julia, nom que lui donne aussi Dion, et qu'on trouve dans les médailles. Elle est représentée sur celles de Caligula son frère avec les symboles propres à la Fortune, et son portrait se voit gravé sur quelques médailles frappées en son honneur à Mitilène, ville où elle avait pris

inscription nous prouve que ses restes eurent les mêmes honneurs que ceux de Tiberius Gemellus son cousin.

Ce qui nous reste de la sixième inscription nous fait connaître que le nom, perdu aujourd'hui, indiquait quelque personnage de la famille des Flavii Augusti. Et même ce nom de Vespasien mis au génitif à la fin de l'épitaphe, et sans être suivi par aucune lettre, comme serait une F ou un N, qui dénote la rélation de fils, de petit fils, peut faire conjecturer que le personnage était Domitilla même femme de Vespasien, morte avant son mari (1).

---

naissance pendant un voyage qu'y firent ses parens. Les trois filles de Germanicus eurent toutes le nom de Julie pour premier nom, Julie Agrippine, Julie Drusille, Julie Liville. De-là peuvent être provenues les équivoques sur les mariages que contractèrent ces trois princesses.

(1) Toutes les fois que dans les inscriptions latines on annonce le rapport qu'ont les fils, les petits fils ou autres descendans, le nom de l'ancêtre mis au génitif est suivi du nom relatif, ou écrit en entier, ou indiqué par les lettres initiales F. *filius*, N. *nepos*, PRON. *pronepos*, etc.; tandis que le nom des femmes est suivi du nom propre du mari, mais au génitif, et le nom appellatif d'épouse est toujours sous-entendu. Ainsi par exemple dans l'épitaphe d'Agrippine *Senior* nous lisons : *Ossa Agrippinae Marci filiae, Germanici Caesaris.* Le nom appellatif *uxoris* est sous-entendu. La même chose arrive dans l'inscription sépulcrale de Cecilia Metella sur laquelle on lit, *Ceciliae Quinti Cretici filiae, Metellae, Crassi.* Ainsi le génitif *Vespasiani* qui terminait cette inscription ne peut, à ce qu'il me semble, se suppléer que par ces paroles ou de semblables : *Ossa Flaviae Domitillae Vespasiani.*

Quelques observations dérivent presque d'elles-mêmes de tout ce qui a été exposé jusqu'ici. La première a rapport au *bustum* ou *ustrina*, lieu où l'on brûlait les corps des empereurs, et elle détermine le lieu précis où s'élevait le bucher sur lequel on les plaçait. Ce lieu a été un objet de dispute parmi les antiquaires; ils étaient dans l'erreur en ce qu'ils prétendaient en retrouver les restes, précisément comme on retrouve les vestiges d'un grand édifice (1). Strabon nous avait laissé au contraire une description juste et fort exacte de ce lieu dans les paroles suivantes : *In medio autem campo busti ejus ambitus ex albo saxo, in orbem cinctus ferrea saepe, intus alnis consitus* (2). Les six pierres quarrées, sur lesquelles ont été gravées les inscriptions, dont nous avons donné la copie, formaient partie du pavé de cette enceinte : ce sont, comme le dit Strabon, des blocs de pierre blanche, c'est-à-dire de pierre tévertine (3).

---

(1) Nardini, *Roma vetus*, liv. VI, c. 7; Venuti, *Roma antica*, p. 82 et 97, dern. édit.

(2) Strabon, liv. V, page 236.

(3) Il n'y a pas de doute que l'*album saxûm* dont parle ici le géographe ne peut s'entendre que du *tevertino*. L'auteur donne à comprendre que cette pierre était de la même qualité que les autres pierres blanches dont le mausolée d'Auguste était revêtu; or ce tombeau ne fut jamais revêtu de marbre blanc, mais de pierre *tévertine*, comme l'ont démontré les observations qui ont été faites par le chev. Jean Baptiste Piranèsi (*Antichità Romane*, tome II, pl. 60 et 61). La découverte de ces inscriptions, que nous publierons, lesquelles sont en pierre

La seconde observation porte sur une différence très-notable que nous présentent les phrases de diverses inscriptions. On voit dans quelques-unes que les corps des personnes qui y sont nommées, furent brûlés en cet endroit, et sans doute leurs cendres furent déposées (*illati*) dans le tombeau d'Auguste qui en était près, et dont les dépendances ainsi que les jardins qui lui appartenoient, s'étendaient jusqu'à ce lieu. On dit de quelques autres que leurs restes furent là ensevelis ; et l'urne cinéraire précieuse qui s'est trouvée à cette place même sert de témoignage à ce fait présumé.

Il ne me paraît pas difficile de donner raison de cette différence. Ni Tibère Gemellus, ni Livilla fille de Germanicus, ne furent dignes des mêmes honneurs que l'on accorda aux trois Cé-

---

tévertine et non de marbre, achevera de confirmer cette opinion. On pourra s'étonner que ces pierres ne semblent pas avoir été calcinées par le feu. Il est vraisemblable que les inscriptions furent gravées dans la partie du pavé qui était le plus près des arbres, et qui ne fut pas couverte par le bucher. Pourtant cette découverte procure beaucoup de lumière pour expliquer le passage de Strabon cité plus haut. Le mot *περίβολος*, *Peribolos*, qu'il employe, doit dans cet endroit s'expliquer non par une construction ou petit mur, qui séparait, du reste du Champ de Mars, le lieu où l'on brûlait les corps, mais par l'aire même qui se trouvait séparée et renfermée par une rampe de fer. Nous avons des exemples très-clairs de pareille exception de ce mot grec, principalement dans Pausanias, liv. I, ch. 18; et les mots correspondans *septum* en latin, *recinto* en italien sont employés souvent dans le même sens.

sars, fils de cette princesse, qui moururent enfans sous le règne d'Auguste. Livilla et Gemellus périrent par les ordres des empereurs régnans, et quoiqu'ils n'eussent pas été condamnés, selon les formes légales, ils périrent victimes d'accusations graves ou de calomnies dirigées contre eux. C'était cependant des personnages qui avaient fait partie de la famille d'Auguste, de la *maison divine*; leurs crimes n'étaient pas assez évidens; voilà pourquoi on pensa que leurs cendres méritaient d'être recueillies avec honneur, si ce n'était pas un devoir de les mêler à celles d'Auguste leur ayeul, et on regardait comme un honneur d'avoir la sépulture dans le Champ de Mars (1). Il est probable qu'après la mort de Messaline, Agrippine Mineure, qui prit sa place dans la couche de l'empereur, accorda ces derniers témoignages d'affection à la mémoire et aux cendres de sa soeur, et que nonseulement elle les fit transporter dans le Champ de Mars, pour y être enterrées dans le *bustum* des Césars, mais qu'elle les fit mettre aussi dans le riche vase que nous examinons, et qui fut trouvé plus près de l'inscription de Liville que de toute autre. Même comme ce monument fut publié avant les pierres à inscription, la découverte qu'on en fit, fut immédiatement suivie de celle de l'inscri-

---

(1) L'autorité de Strabon qui l'assure est appuyée par beaucoup d'exemples tirés de l'histoire, et qui ont été recueillis par Nardini à la fin du chap. 7 du liv. VII de sa *Roma vetus*.

ption de Liville, que l'on fit cependant connaître au public avant les autres.

Quant à la dernière inscription, je ne l'ai appliquée à Domitilla qu'à la faveur d'une simple conjecture: ceux de mes lecteurs à qui elle pourra paraître trop légère, observeront, pour sa confirmation, que Domitilla étant morte pendant le temps que Vespasien son époux n'avait pas encore revêtu la pourpre impériale, il a pu se faire que ses cendres aient été déposées, pour lui faire honneur, dans ce terrein sacré, où se dressaient les buchers des empereurs, sans être cependant renfermées dans leurs tombeaux. On avait fait la même distinction envers les restes d'Agrippine *Senior*, et probablement ce fut sous le règne de Caligula son fils.

PLANCHE XXXVII.

Grand Candélabre orné de bas-reliefs représentans la dispute d'Apollon et d'Hercule *.

En expliquant les autres candélabres de marbre

* Ce candélabre est de marbre grec, et fut trouvé vers la fin du siècle passé dans la Villa Verospi qui est sur le Pincio, dans les murs de la cité et le long de la voie qui conduit à la porte *Salara*. C'était dans ce lieu qu'étaient placés les jardins de Salluste, si célèbres dans l'histoire des empereurs; et depuis trois siècles on y a découvert beaucoup de restes de sculptures antiques, dont les plus remarquables ornent la Villa Borghèse, comme le Silène, le grand vase, etc. Monseigneur de Zelada, devenu de-

qui ont été publiés dans le cours de cet ouvrage (1), j'ai proposé quelques idées propres à rendre raison des formes en usage chez les anciens pour ce genre de monumens. J'ai dit que les autels, qui ordinairement en faisaient la base, rappellent ceux sur lesquels, dans des temps plus reculés, on brûlait du bois pour éclairer; et quelquefois, pour que la lumière vint de plus haut, et que le feu éclairât la salle sans échauffer trop

---

puis cardinal, avait acheté ce candélabre, et il en fit présent au pontife Clément XIV. En 1771 monseigneur Gaetano Marini l'expliqua dans une lettre très-érudite qui fut insérée dans le *Journal de Pise* de la même année à l'art. V du tome III. J'ai cité dans d'autres occasions ce bel ouvrage (tome IV, p. 42, n. (2)); je ne repeterai pas ce que ce savant a si parfaitement établi sur le monument que nous examinons. C'est pourtant ici le lieu d'indiquer ce que les circonstances ont obligé l'auteur à dissimuler dans la dite lettre, c'est-à-dire à donner le détail des parties restaurées. Le *calathus* ou la corbeille du sommet a éte ajoutée dans les temps modernes. L'escape ou la tige antique ne présentait que trois paniers l'un sur l'autre, comme on les remarque dans les candélabres de la collection Barberini. Dans les bas-reliefs de l'autel, la figure d'Apollon est entièrement moderne; copiée cependant d'après des bas-reliefs semblables de la Villa Albani. L'Hercule n'a que la poitrine, la tête et partie de la massue d'antique, le reste a été refait entièrement d'après les mêmes bas-reliefs. Dans la figure du prêtre il n'y a aussi d'antique que la tête et le buste avec le bras droit jusqu'au commencement de la draperie.

(1) Tome IV, depuis la pl. I jusqu'à la VIII; tome V, depuis la pl. I jusqu'à la IV.

les assistans, on chercha les moyens d'élever jusqu'à un certain point la matière combustible qui produisait la lumière (1). Cette disposition donna l'origine à ce fût des candélabres, que, selon l'usage de l'Orient, on distribuait en plusieurs ordres de petits plats, qui convenaient aux emplois et à la propreté de ces meubles, arrangement qui fut souvent imité par les artistes grecs (2). On peut maintenant appliquer ces observations au candélabre que nous examinons, et les accompagner d'autres idées qui ne s'écartent pas trop des premières.

Dans ce monument, qui est grec pour le style et pour la matière, la composition du fût mérite une attention particulière. Il y a divers paniers, ou *calathi*, d'une forme peu différente de celle qui a fourni le modèle du chapiteau corinthien, placés l'un sur l'autre, comme s'ils étaient remplis d'offrandes destinées à brûler sur l'autel où on les a rassemblés. Ainsi l'élévation de la flamme, telle que l'exigeait le besoin et la multiplicité des petits plats qui était consacrée par l'usage, ont été obtenues au moyen d'un parti infiniment convenable pour l'objet. Les rits de la réligion payenne ordonnaient d'accumuler ainsi sur les autels des Dieux les offrandes des dévots. Qui sait si ce n'a pas été là le motif pour lequel on a donné le nom d'*autels* à ces foyers élevés aussi *haut? (altum, altare).*

---

(1) Tome IV, page 34, n. (1); page 35, n. (1).
(2) Même tome, page 35 et suiv.

Il est certain qu'il n'y a pas d'autre image qui soit plus propre que le candélabre, qui est ici gravé, à nous expliquer ces phrases latines *struere* ou *cumulare altaria donis*, que le poëte employe pour exprimer la quantité de dons placés sur ces foyers, et comment on les y amoncelait, de manière cependant que tous s'y soutinssent (1).

Si nous considérons les feuilles de chêne qui couvrent ces *calathi* et les glands qui sont autour de leurs bords, nous croirions que le candélabre est consacré à Jupiter; si nous nous attachons aux bas-reliefs, nous le jugerons consacré à Apollon et à Hercule. Peut-être que ces emblêmes ne sont rien autre chose qu'une imagination de l'artiste, qui les aura imités d'après les travaux les plus antiques? On doit observer que l'autel d'un autre candélabre, qui offre dans ses bas-reliefs la même fable, porte aussi sur sa base des symboles bachiques sculptés, dont on ne comprend pas le rapport avec les fables d'Apollon et d'Hercule (2).

---

(1) Virgile, *Aen.*, liv. V, v. 54:

. . . . . . *Strueremque suis altaria donis.*

et liv. XI, v. 50:

. . . . . *Cumulatque altaria donis.*

(2) Je parle du bel autel de la Galerie de Dresde. Cet autel a du servir de base à un candélabre. La ressemblance de ces bas-reliefs avec ceux du monument que nous expliquons m'a engagé à en faire graver un dessin dans les planches de supplément à la fin de ce tome. Quant au mélange des symboles appartenans à divers Dieux, on pourrait dire que les candélabres, quoique

Les trois figures qui ornent les côtés de cette base triangulaire représentent la dispute d'Apollon et d'Hercule au sujet du trépied de Delphes. Le fils de Jupiter et d'Antonine alla consulter la Pythie sur une maladie qui l'affligeait, mais la prophétesse d'Apollon fut sourde à sa demande, et le trépied qui rendait des oracles resta muet. Hercule se mit en colère, et ayant pris le trépied sur ses épaules, il l'emporta. Apollon accourut à la défense de son oracle, et poursuivit le voleur. La dispute entre deux fils de Jupiter, un Dieu et un mortel, semblait devoir offrir un succès incertain, quand les Déesses qui s'intéressaient aux combattans, se mirent entre-eux pour les appaiser, ou selon d'autres, Jupiter leur père interrompit cette lutte par un coup de foudre (1).

---

dédiés dans les temples à d'autres divinités, étaient toujours considérés comme consacrés à Apollon le Dieu de la lumière, et dont l'emblême est souvent un candélabre. Que l'on consulte ce que j'ai dit à ce sujet dans l'explication des planches 3, 4 et 45 du V volume, et ce que j'ai principalement fait remarquer dans la n. (3), page 256.

(1) Apollodore, l. II, ch. 6, § 2; Hygin, *Fabula* 32; Pausanias, liv. IX, ch. 13. Un vase grec peint, très-remarquable, du genre de ceux qu'on appelle étrusques, conservé à Rome dans la précieuse collection de mon ami le chev. Gio. Gherardo De Rossi, nous montre cette fable avec des particularités tout-à-fait nouvelles dans les monumens. Le sujet est la réconciliation d'Apollon et d'Hercule, au moyen de l'intervention de quatre autres divinités, à-peu-près comme dans le monument qu'a vu Pausanias. Latone et Diane sont du côté d'Apollon; Mer-

Ce trait de la mythologie avait fourni le sujet de beaucoup d'ouvrages d'anciens artistes. On voyait du temps de Pausanias, un bas-relief semblable dans le temple de Proserpine près d'*Acaccium* dans l'Arcadie (1). Peut-être que ce monument, très-ancien, serait l'original de beaucoup de repétitions de ces figures que nous connaissons, et toutes en bas-relief (2).

Comme elles ont été expliquées par divers antiquaires, je ne m'arrêterai que sur peu de particularités. Une se rapporte à la figure d'Hercule. C'est une triste chose que de voir comment dans la science des antiquités, il arrive que souvent une opinion juste et bien fondée est combattue, tandis que d'autres toutes frivoles et invraisemblables qu'elles

---

cure et Minerve sans armes, sont du côté d'Hercule. Nous donnerons dans les planches de supplément à la fin de ce volume le dessin de ce monument rare et curieux.

(1) Liv. VIII, ch. 37.

(2) En outre de celle du Musée de Dresde, dont nous venons de parler, il y avait deux bas-reliefs semblables dans la Villa Albani, un desquels est présentement à Paris, et que j'ai expliqué dans le *Musée Français*, tome III, 41 cahier. Un autre, qui de la Laconie était passé à Cythère ou Cerigo, et de-là à Venise dans le Musée Nani, a été expliqué par le P. Paciaudi dans les *Monumenta Peloponnesia*, tom. I, page XXXIII e 114. Un groupe représentant Hercule qui enleve le trépied se trouve aussi dans le tome II de cet ouvrage, pl. V; dans la description on indique d'autres monumens où la même fable est représentée. Il est cependant une médaille, inédite, en argent, frappée à Thèbes, dont le type est un Hercule enlevant le trépied. J'en donnerai le dessin à la fin du volume.

soient, parviennent à séduire quelques lecteurs plus curieux de nouveautés que de vérités. Winckelmann avait déjà remarqué avec autant de sagacité que d'exactitude, que l'arc qui était dans la main d'Hercule, différent de celui d'Apollon, était l'arc des Scythes (1): à la vérité il n'a pas cité un passage de Strabon qui eut pu confirmer sa conjecture. Actuellement M. Becker, antiquaire allemand fort estimable, frappé de la dissemblance des deux arcs et par la forme irrégulière du premier, a cru que dans le bas-relief de Dresde le fils d'Alcmène ne tient pas de la main gauche un arc, mais le serpent de bronze qui servait de support au trépied (2). Cependant l'arc d'Hercule était assez fameux: il est donné souvent à ce héros dans ses images: et il ne pouvait pas manquer ici, puisqu'on voit un carquois suspendu à son côté. Pour dissiper toute ambiguité, je citerai la description que Strabon nous a laissée de l'arc des Scythes, arme à laquelle le géographe compare, à cause de sa figure, le rivage du Pont Euxin. Après avoir dit que la rive méridionale, qui s'étend presque en ligne droite, peut donner une idée de la corde de l'arc, il ajoute que le bord opposé, c'est-à-dire celui au septentrion, ressemble par son inflexion au bois, ou, comme disaient les anciens, à la *corne* de l'arc lui-même,

---

(1) *Description des pierres gravées de Stosch*, pag. 277.

(2) *Augusteum*, pl. 5, dans cet ouvrage les bas-reliefs de cet autel ont été gravés avec beaucoup d'élégance, en trois planches.

Alteram partem cornui conferunt, quod habeat duplicem flexum, superiorem magis rotundum, inferiorem magis rectum (1). On ne peut faire une description plus exacte de l'arc que l'on voit dans la main d'Alcide sur des bas-reliefs semblables.

La figure du prêtre ou du prophète de Delphes, peut être prise par quelques-uns pour celle de Jupiter ; mais l'autel de Dresde qui est pareil à celui-ci, nous présente deux personnages vêtus et coiffés de la même manière, et leurs attributs, comme leur action, les font reconnaître pour des ministres du temple (2). Le personnage de l'au-

---

(1) Liv. II, page 125.

(2) L'un, dans la compagnie d'une prêtresse, qui est probablement la Pythie, est occupé à orner d'*insulae* ou *vittae* la tige d'un candélabre sur lequel est placée une espèce de torche composée de baguettes liées ensemble, *funalia*, qui étaient ordinairement enduites de poix ou d'autres résines combustibles. *Augusteum*, pl. 6; M. Becker a pris ce candélabre pour un carquois. Mais qu'a de commun avec un carquois la coupe ou le petit plat qui est au dessous? Le même antiquaire a bien remarqué sur l'autre face (plan. 7) que le prêtre ou ministre sacré a dans ses mains une espèce de balai propre à nétoyer le temple et ses ornemens. Comme cette particularité est assez remarquable dans les monumens, je suis bien aise d'indiquer ici quelques passages de l'*Ione* d'Euripide, où il est fait mention de ce meuble que le poëte met, comme a fait l'artiste, dans la main des ministres du temple. Ce sont les vers 79, 103 et suiv., 112 et suiv., 144 et suiv. de cette tragédie dans laquelle il parle de balais faits avec des branches de laurier. Mais celui du bas-relief

tel que nous expliquons semble crier au voleur, et se plaindre du sacrilège commis.

Le travail dans ces bas-reliefs est exécuté dans le goût des sculptures grecques les plus anciennes, celui que le vulgaire appelle étrusque. On voit de la finesse et de l'élegance dans les parties qui sont restées intactes: il en est de même des feuillages dans celles où elles ne sont pas mutilées ou reparées. Il est assez probable que ce monument nous présente une imitation de quelque candélabre fameux exécuté dans la Grèce a une époque assez reculée et antérieure à celle de la plus grande perfection de l'art (1).

PLANCHE XXXVIII.

Candélabre bacchique *.

Voici le plus grand candélabre qui soit parvenu

---

de Dresde, autant qu'on peut le conjecturer d'après la gravure, semble plutôt fait de palmier. En effet chez les anciens les branches de cet arbre servaient à cet usage. Voyez Horace, liv. II, *Sat*. IV, v. 83.

(1) Un candélabre qui fut exécuté dans la Grèce pour le roi de Perse devint célèbre dans l'histoire des arts. Polyclète, l'historien de Larisse, en avait donné une description très-soignée (Athénée, *Dipn.*, liv. V, p. 206, E). Cet ouvrage ancien avait peut-être déterminé un modèle des candélabres, au moins pour les parties essentielles et pour la disposition de leurs parties.

* Ce candélabre fut trouvé, il y a trente ans, dans les environs de Naples, et il est en marbre pentélique ayant

jusqu'à nous. Peut-être même n'a-t-il pas conservé toute la hauteur qu'il eut dans l'origine, car la base peu élevée, qu'on voit y avoir été rapportée, bien qu'elle soit antique aussi, n'a pas appartenu autrefois au même monument, lequel probablement était, comme tous les autres, élevé sur un autel. La forme de son escape ou fût, ressemble à celle d'une colonne, excepté que dans la partie inférieure elle se termine par une courbe sphéroïdale. A cela près des ornemens qui ont un goût grec, cette colonne ressemble à celles d'Égypte, comme on en trouve encore qui supportent les ruines de tant de temples égyptiens (1).

Je propose deux observations sur cette forme donnée aux colonnes. La première regarde le changement par lequel les Grecs en ont fait un balustre, support architetonique, qui présente, comme son nom lui-même le démontre, certaine image de

---

douze palmes et demie de haut. La base, à quatre côtés, antique, n'appartint pas à ce monument. Le feuillage renversé qui détache de cette base l'escape du candélabre, y a été ajouté pour donner plus de grâce à cette partie, qui ne paraissait pas se poser bien sur ce fond convexe sans quelque membre intermédiaire qui servit à l'adopter. La coupe est moderne : mais celle antique ne dut pas être différente. Ce monument est à présent à Paris dans le Musée.

(1) Voyez la planche 61 de l'ouvrage intitulé : *Voyage dans la basse et la haute Égypte par M. Denon*, où l'on voit dessinées les différentes formes des colonnes que ce voyageur plein de goût a copiées d'après divers monumens d'Égypte.

la fleur que produisent quelques espèces de grenadiers (1). Sans doute les artistes grecs ont préféré prendre le galbe des candélabres d'après les formes d'une fleur qui était déjà devenue mystérieuse, plutôt que de suivre l'imitation des profils que les Égyptiens donnaient à leurs colonnes, et probablement aux supports des lampes qu'ils avaient inventées.

La seconde observation est le sujet que l'on peut tirer de cette forme donnée à la tige du candélabre, pour confirmer l'assertion de Clément d'Alexandrie, qui attribue l'invention des lampes aux Égyptiens (2). Cette origine nous explique naturellement comment la tige des candélabres, ou des porte-lampes, a tant d'analogie avec le fût des colonnes égyptiennes.

Dans le candélabre que nous examinons la tige est distinguée par cinq bandes, dont les ornemens offrent une variété fort agréable. La bande inférieure est revêtue de feuilles d'acanthe : précisément comme l'étaient à la partie supérieure de leur tige ces colonnes qui supportaient et environnaient le temple portatif dans lequel le cadavre d'Alexandre le Grand fut transporté en Égypte (3).

La seconde bande est couverte de feuilles de lierre ayant chacune son corymbe. La troisième est

---

(1) Nous reviendrons sur cette particularité à l'occasion du candélabre gravé dans la planche suivante.

(2) Voyez le IV vol. de cet ouvrage, p. 39 et suiv.

(3) Diodore, liv. XVIII, § 27.

ornée de bas-reliefs qui représentent quatre Bacchantes ou Ménades ayant l'attitude bizarre et les mouvemens désordonnés de l'ivresse et des danses Bacchiques (1). La quatrième est cannelée. La cinquième, qui est la supérieure, semble être environnée d'une sorte de natte composée de feuilles de laurier entrelacées en forme d'écailles. Le chapiteau, qui est aussi orné de feuilles d'acanthe, supporte la coupe, qui est une restauration moderne.

La base antique y a été adaptée avec beaucoup de goût; en y plaçant dessus un tour de feuilles d'acanthe dont les pointes sont repliées en bas, imitation élégante d'autres candélabres antiques (2). Les quatre pattes qui semblent appartenir au lion, sont plutôt celles de quelque monstre marin, comme on peut le reconnaître aux nageoires de poisson d'où elles prennent naissance. Ce sont des membres de ces animaux imaginaires moitié poissons et moitié lions ou panthères, que nous trouvons souvent dans les objets d'art antiques.

---

(1) Toutes ces attitudes se retrouvent dans les bas-reliefs et sur les pierres gravées.

(2) Les feuilles ainsi renversées peuvent se remarquer dans les candélabres Barberins publiés dans le tome IV de cet ouvrage, planc. I et V, et dans un autre gravé du tome V, pl. III, tous existans dans le Musée Vatican.

PLANCHE XXXIX.

Candélabre a balustre qui fut dans le tombeau de sainte Constance *.

Ce candélabre très-élégant, fut regardé, il y a déjà trois siècles, par Philandre comme un des plus beaux que l'on connût (1). Il a son pendant; et il est probable que tous deux ont été pris ensemble, avec d'autres différens, dont nous parlerons après, dans quelque temple payen, pour en orner le tombeau de Constance, ou depuis sa première construction, ou, comme il paraît plus vraisemblable, quand il fut employé à servir de temple chrétien.

---

* Il y a deux candélabres semblables, en marbre grec d'un grain fin, que les marbriers appellent *grechetto*; ils sont hauts de huit palmes. Ils étaient jadis dans l'église de sainte Constance hors les murs près de la voie Nomentana. Nous avons parlé de cet édifice suffisamment dans les discours des planches XI et XII de ce tome. Clément XIV les fit transporter dans le Musée du Vatican. Tous deux sont d'une belle conservation, et il n'y a d'autre restauration que quelques pièces dans les bords des coupes.

(1) *Ad Vitruv.*, liv. III, ch. 2. Dans ce chapitre Vitruve parle de ces candélabres, les qualifiant de *longe pulcherrima*, et il s'en sert pour prouver que la forme du balustre appartient aux beaux siècles de l'architecture ancienne, opinion abandonnée et combattue par l'auteur français du *Dictionnaire d'Architecture*, qui fait partie de l'*Encyclopédie par ordre de matières*.

Nous avons déjà remarqué (1), que cette forme de support ou de *columella*, extrêmement agréable, a été empruntée par les anciens de celle d'une fleur que produit une plante sauvage, du genre des pommes de grenade, et qui était en réputation pour divers usages en médecine (2). Nous avons dit aussi comment cet arbre fut consacré à Apollon ou au Soleil Dieu de la médecine et de la lumière, et d'autant plus que les anciens artistes donnèrent la figure de balustres aux rayons qui couronnaient la tête des images de cette divinité. Il semblerait que c'est de ces opinions réligieuses que prend sa source la fable d'Agdestis, personnage emblématique du Soleil, dont le sang, selon les fables, fit naître pour la première fois la grenade (3).

Les observations précédentes sont propres à expliquer comment cette figure fut particulièrement appropriée aux candélabres; et l'artiste qui forma un de ces meubles, publié dans le V tome de cet ouvrage, a voulu nous faire entendre par les ornemens accessoires dont il l'a orné, le rapport indi-

---

(1) Dans le tome IV de cet ouvrage aux planches III, IV, XLIV et XLV, et ci-dessus à la planche précédente.

(2) Pline, liv. XIII, § 34: *Flos balaustium vocatur et medicinis idoneus et tingendis vestibus.* Selon cet auteur le *balustre* est la fleur du grenadier; selon d'autres, que Spanhemius cite, c'est la fleur d'un grenadier des bois: *de U. et P. numism.*, tome I, page 315 et 316.

(3) Arnob. L. V., l'Agdesti de cet écrivain est le même qu'Atis, l'un et l'autre emblêmes du Soleil.

qué ici entre cet arbre sacré et cet ustensile également sacré (1).

Les Génies ou Cupidons sculptés sur les faces des autels triangulaires qui supportent la tige de ces deux candélabres, portent dans leurs mains des paniers de fruits et de fleurs, et se terminent de la ceinture en bas en forme de jolis arabesques. Il semble que les bas-reliefs de ce genre ont été mis pour orner quelque fameux candélabre, car on voyait dernièrement à Rome sept autels tous conformes, y compris celui-ci (2), et nous trouvons jusque dans les plus anciennes inscriptions, qu'il est parlé d'autres candélabres que décoraient, à ce qu'il paraît, de semblables bas-reliefs (3).

---

(1) On voit dans la base d'un candélabre à balustre, tome V, pl. III, sculptée la fleur appelée *balaustium* par les anciens latins et *balausto*, *balausta* et *balaustra* par les Italiens modernes qui ont les premiers remis en usage le balustre dans l'architecture, de sorte qu'on ne peut douter de l'origine de ce nom.

(2) Les deux bas-reliefs des candélabres que nous examinons à présent, trois autres des deux candélabres, dont nous verrons le dessin dans la planche suivante, et d'un troisième qui est resté à sainte Agnès hors les murs. Enfin deux autres bas-reliefs des deux candélabres dans le palais de Villa Pinciana que l'on peut voir décrits parmi les sculptures de cette Villa, *salle* IV, n. 14, pag 12, tome II.

(3) Dans une inscription déjà examinée à ce sujet par Monseig. Gaetano Marini dans la lettre citée, et qui se trouve dans Gruter, page CLXXV, n. 4, on fait mention d'une base donnée au collège des *Centonarj*, *cum ceriolaribus* (on appelait ainsi quelquefois les candéla-

D'autres arabesques, tous du meilleur goût, sont sculptés sur le corps du balustre qui forme la tige du candélabre, lequel est terminé au sommet par un chapiteau en forme de patère, sur laquelle est posée la coupe ou le *cratère* qui devait recevoir la lampe.

PLANCHE XL.

CANDÉLABRES PLACÉS JADIS DANS LA BASILIQUE DE SAINTE AGNÈS HORS LES MURS *.

Les autels triangulaires sur lesquels s'élevent ces deux candélabres, ne sont pas différens de celui qui est gravé dans la planche précédente. La tige cependant n'est pas de même; elle a, comme dans le candélabre de la planche XXXV, une idée d'un amas de paniers ou de *calathi* placés les uns sur les autres : mais le plus bas de ces paniers est renversé, comme si on l'avait retourné

---

bres) *aereis habentibus effigiem Cupidinis, tenentis calathos.* Tels sont précisément les Génies, les Cupidons sculptés sur les bases de nos candélabres.

* Il y a trois candélabres pareils, en marbre appelé *grechetto*, comme ceux de la planche précédente. Deux furent transportés de la basilique de sainte Agnès, sur la voie *Nomentana*, au Musée du Vatican, par ordre de Clément XIV. Le troisième se voit encore dans cette basilique. Ils sont très-bien conservés et n'ont d'autre partie restaurée que l'extrémité des feuilles. Nous ne donnons le dessin que d'un seul, parce que les autres sont absolument pareils.

après que les offrandes qu'il contenait avaient été brûlées sur l'autel.

Les quatre *calathi* dont la tige de ce candélabre est composée, ressemblent plus par leur contour à la figure d'un balustre, qu'à celle d'un chapiteau corinthien, et cette forme donne beaucoup plus de grâce au dessin général de ce monument, qui est un des plus beaux de cette espèce que nous connaissions, et elle donne plus de facilité à le transporter, parce que les diverses parties qui le composent sont engagées l'une dans l'autre, y étant assujetties et par la cavité qui les reçoit, et par les pitons qui les traversent, et enfin par leur propre poids.

Les feuilles d'acanthe dont il est couvert, les enfans qui ornent sa base, les têtes de bélier, les arabesques et les demi sphynx qui en font l'ornement, sont de la plus belle exécution (1).

---

(1) Ciampini qui a parlé, dans le chap. 20 de son ouvrage, déjà cité par nous, sur les édifices élevés par Constantin le Grand, de ces candélabres ainsi que de deux autres placés à sainte Constance, a donné les deux dessins gravés à la pl. 29 du même livre, mais dans le texte, p. 134 il a décrit les demi sphynx ailés, qui sont sculptés aux angles inférieurs des autels, comme s'ils représentaient des oiseaux à face humaine.

PLANCHE XLI.

Trépied d'Apollon *.

Parmi les ouvrages de l'art du sculpteur qui appartiennent particulièrement au genre d'ornement, le monument que nous examinons tient une place distinguée par sa belle exécution, gracieusement travaillée, et bien plus par l'élégance de l'invention.

Les trois pieds qui supportent la coupe ou *cratère*, et qui ont donné ce nom aux trépieds, présentent une forme de pilastres, et sont un peu rétrécis par en bas, comme le sont assez souvent les pilastres des hermès. Ils ont pour chapiteau un *crâne* ou tête de bœuf qu'on a immolé, et il est placé vers la sommité de ce support, ce qui indique que la destination du trépied devait être de servir aux sacrifices. Ces trois supports s'appuient sur des pattes de lion ou de griffon, ornement ordinaire de l'extrémité inférieure des meubles. La plinthe, sur laquelle ils posent, a la forme d'un exagône dans son plan, quoiqu'au premier coup-d'œil on peut la croire triangulaire : les trois cô-

---

* Ce trépied, haut d'environ quatre palmes ¾, est sculpté en marbre pentélique. Il fut trouvé en 1775 dans les fouilles entreprises près d'Ostie, au lieu qu'occupait l'ancienne colonie *Ostiensis*. Il est présentement placé à Paris dans la salle d'Apollon du Musée, ayant fait partie des monumens cédés par le traité de Tolentino.

tés rectilignes qui sont sous les pieds de lion sont courts, et ceux qui forment l'intervalle entre chacun des trois pieds, et faisant une courbe, sont bien plus grands. Cette forme dans le plan, en apparence bizarre, a été imaginée pour la commodité et pour l'usage. La ligne courbe des trois côtés rendait plus facile aux sacrificateurs le moyen de s'approcher du trépied, sans craindre de s'embarasser dans sa base.

Les trois pieds servant de supports sont réunis ensemble par trois cercles. L'un, plus petit, placé à peu de distance de la base, les lie tous trois; l'autre, plus large, en couronne le sommet, et embrasse la coupe. Celui-ci est orné de bas-reliefs qui représentent quatre griffons et quatre dauphins. Au milieu de chaque couple de griffons est placé un petit foyer d'où s'éleve une flamme, et au milieu de chaque couple de dauphins est une coquille. Nous avons observé ailleurs que le griffon était consacré à Apollon, comme symbole des pays Hyperboréens, d'où tiraient leur origine quelques-uns des plus anciens ministres de l'oracle de Delphes (1). Les dauphins faisaient allusion à Neptune le plus ancien possesseur de cet oracle (2); aussi à l'épithète de Dauphin que l'on donna à Apollon (3); enfin au prodige si vanté

---

(1) Voyez ce que j'ai remarqué à ce sujet dans le t. IV pl. XIV, p. 116, n. (3).

(2) Pausanias, liv. X, ch. 5 et 24.

(3) Le scholiaste de Licophron rapporte plusieurs origines de cette épithète donné à Apollon, au v. 208, l'une d'elles est indiquée dans la note suivante.

de la métamorphose de ce Dieu même en dauphin, qui s'opéra précisément lors de la fondation de l'oracle de Delphes (1).

Au dessus de ce cercle est placée une couronne de laurier consacré à Apollon, ornée de ses graines: elle forme le bord qui environne le bord supérieur de la coupe, dont la pause qui paraît entre les trois pieds est godronnée et ornée de trois têtes de Gorgones, peut-être pour exprimer la terreur que cet oracle devait inspirer aux prophanes (2).

Quelques rameaux d'acanthe se détachent du cercle inférieur dont nous avons parlé, et en s'élevant vers la coupe ils dessinent la forme de trois lyres. L'une, qui est sans corde, et vide au milieu, contient le carquois d'Apollon fermé et suspendu à ces rameaux. Le serpent, reptile pro-

---

(1) L'hymne à Apollon de Delphes, qu'on lit dans les poësies d'Homère, et que par erreur les copistes ont jointe à celle en l'honneur d'Apollon de Délos, nous rend compte de la fable de cette métamorphose, qui engagea quelques navigateurs Crétois à devenir les ministres du temple de Delphes, et indique ce surnom de *Delphinius* donné par cette raison à ce Dieu, v. 400 et suiv., et v. 494 et 495. Il paraît que dans des temps très-reculés on a introduit des images de Dauphins pour ornemens dans le temple de Delphes, comme faisant allusion au nom du lieu.

(2) Le même ornement est sculpté sur la coupe de quelques autres anciens trépieds, comme sur celle du trépied *quindecemviralis*, représenté en bas-relief sur un autel triangulaire, qui était jadis dans la *Villa Borghese* (*salle* III, n. 14), et ailleurs.

phétique, emblême de la divination (1), et symbole d'Apollon Pythien, s'entortille autour d'une petite colonne, qui du centre de la plinthe s'éleve et va toucher le fond du vase.

Cette petite colonne, qui a souvent la forme d'un balustre, est rarement omise dans les trépieds de marbre. Dans ceux en métal, la place qu'elle occupe est, comme nous l'avons indiqué ailleurs (2), remplie tantôt par le simulacre de quelque divinité, tantôt par un groupe, tantôt par des figu-

---

(1) Elien, *de nat. anim.*, liv. XI, ch. 16. Alors le même mot hebreu *nahhasch*, comme nom, signifie un serpent, et comme verbe, il signifie tirer les augures, deviner. Spanhémius a remarqué que le serpent, soit pour faire allusion à la divination, soit pour indiquer le serpent Python tué par Apollon dans la Phocide, est entortillé au trépied de ce Dieu sur beaucoup de médailles (*de U. et P. num.*, tome I, page 212): et qu'on voit encore à Constantinople la colonne de bronze formée par les tours en spirale que font trois serpens entrelacés ensemble, sur laquelle était autrefois placé à Delphes le trépied d'or, consacré par la Grèce confédérée, en mémoire de la victoire obtenue près de Platée sur les Perses. Les trois pieds du trépied devaient avoir pour support les trois têtes de serpens qui s'avancent en dehors et qui parurent à Hérodote appartenir toutes trois à un seul serpent (Hérodote liv. IX, ch. 80: Pausanias, liv. X, ch. 13; Sozomène, *Hist. Eccl.*, liv. VI, chap. 5). On doit observer que la phrase erronée, ὁ Πὰν ὁ βοώμενος, qu'on lit dans le passage cité de Sozomène devra être corrigée ainsi ὁ πάνυ βοώμενος, *le très-célèbre* (trépied), c'est-à-dire celui que les Grecs consacrèrent dans une circonstance aussi solennelle.

(2) Dans le vol. V de cet ouvrage à la pl. XV, p. 100.

res d'animaux symboliques, ou enfin par quelqu'autre emblême.

PLANCHE XLII.

Autel triangulaire fait en forme de trépied *.

Le monument gravé dans cette planche, et un autre tout-à-fait semblable qui l'accompagne, sont deux restes très-curieux et de merite, de sculpture antique du genre d'ornement.

Au premier coup-d'œil on les croirait deux trépieds, mais étant vus avec plus d'attention, on peut s'apercevoir qu'ils ne posent pas sur trois pieds, mais sur quatre. On peut même leur compter huit supports, quatre principaux, grands, et quatre autres plus petits, subordonnés aux premiers et pla-

---

* Cet autel, et l'autre, dont on n'a pas gravé le dessin parce qu'il est en tout pareil à celui-ci, sont de marbre *grechetto* ordinaire, et il a de hauteur 6 palmes. L'un et l'autre ont été pendant beaucoup d'années enfoncés à moitié dans un mur de l'église de sainte Marie *della Stella* à Albano où ils servaient de bénitiers. Le chev. Piranesi en fit l'acquisition; et ils passèrent de sa collection au Musée du Vatican, sous le pontificat de Pie Six. Ils sont bien conservés, et les petites restaurations qu'on a dû y faire ont été copiées d'après les parties antiques correspondantes. On voit le dessin de ces monumens gravé dans l'ouvrage de M. Piranesi, qui a pour titre *Antichità d'Albano e Castel Gandolfo*, pl. 18; il en parle au chap. 6.

cés dans l'intervalle qu'ils laissent. La forme générale de ces autels diffère de celle du trépied, et elle n'en conserve le caractère que par le vase qui y est indiqué comme en faisant la principale partie, et qui semble être, comme dans les trépieds, suspendu sur ces supports.

Le vase paraît se poser sur quatre pilastres qui s'élevent à plomb sur leurs bases; et qui figurent des pattes de lion: ils sont couronnés d'une espèce de chapiteau composite au milieu duquel est un masque. La face de chaque pilastre, environnée par des moulures, forme une espèce de surface rectangulaire chargée de sculptures d'arabesques d'une gracieuse composition. Le bord, ou la lèvre supérieure du vase, orné par des oves, et par une bande large chargée de *méandres*, se fait voir au dessus des pilastres comme une frise, et est terminée par une couronne formée de feuilles de laurier.

Comme l'intervalle qui est entre les suports n'est pas percé, comme on dit, *à jour*, le marbre est dans ces quatre espaces allégé par une cavité courbe en forme d'arc d'un cercle, de sorte que le plan de l'autel offre une figure octogone mixtiligne, laquelle a une parfaite analogie avec la base exagone mixtiligne du trépied gravé dans la planche précédente. Les quatre niches qui résultent d'une pareille disposition ne sont pas vides. Un peu au dessous de la panse sphérique du vase, orné comme à l'ordinaire de masques de Gorgones, pend au feston, sous lequel à peu de distance

sont placés quatre petits quarrés en bas-relief, qui forment la corde de l'arc, et qui lient ensemble les quatre plus grands supports. Deux des quatre bas-reliefs s'appuyent sur deux colonnes joniques, et deux autres sur des pilastres doriques, les unes et les autres godronnés. Leurs bases attiques posent sur un dés placé de manière que sous la face des bases il n'y a pas de correspondance avec les quatre faces du dés, mais avec les extrémités ou les pointes de ses angles, auxquelles viennent se perdre l'extremité des diagonales. Sur deux de ces quatre bas-reliefs est sculptée la lyre d'Apollon près de la figure d'un animal consacré au même Dieu, et dans un endroit c'est un griffon, dans un autre un corbeau. Les deux autres bas-reliefs, allusifs peut-être à Diane, représentent un petit chevreau attrappé par un chien de chasse, et deux enfans qui se tiennent par la main et qui semblent danser.

Les vases de ces autels, ou trépieds, n'étaient pas tels qu'ils paraissaient: leur surface horizontale n'était pas creuse, mais au contraire platte et lisse, avant qu'on l'eut évidée depuis, à moitié, pour servir à mettre l'eau bénite. Il semble que dans l'origine ils furent destinés à recevoir les prix des jeux (1) ou à porter le simulacre de quelque divinité. C'était des tables ou des piédestaux qui ressemblaient à des autels ou à des trépieds.

---

(1) Pausanias fait mention d'un trépied antique sur lequel, dit-il, on exposait à Olympie les prix des jeux, avant qu'on eut fait la table qui servit ensuite au même usage, liv. V, ch. 12.

Toutes ces particularités, dont quelques-unes méritent d'être remarquées, offrent un sujet à diverses observations. Les architectes y trouveront un exemple, qui n'est pas commun dans l'antiquité, celui de deux ordres de différentes dimensions, distribués l'un dans l'autre sur le même plan, comme dans la basilique de Vitruve (1). Ils y observeront les ordres d'architecture employés comme ornemens à des meubles, ce qui se voit dans le trône de Jupiter Olympien, et dans le siège consacré à Mars par Ptolomée Evergete (2). Les philologues y reconnaîtront peut-être la figure si difficile à concevoir de ces *trépieds de Delphes à angles divisés en quarrés*, que Calixène nous a dépeints dans la pompe de Ptolomée Philadelphe (3). Cette au-

---

(1) Vitruve, liv. V, ch. I, page 168 de l'édition de Galiani.

(2) Voyez la description du monument *Adulitanus* dans les *Antiquités Asiatiques* de Chissul, page 74. Ce trône était soutenu par 5 petites colonnes, l'une desquelles était au milieu. Il y avait aussi au trône de Jupiter Olympien, décrit par Pausanias (liv. V, ch. 11), quatre petites colonnes placées entre les quatre pieds, et qui servaient aussi à soutenir le siège ; elles interrompaient ainsi le vide du long espace des traverses. Cette disposition ressemble tellement à celle des petites colonnes dans nos autels, que je ne crains pas d'en proposer l'exemple et l'autorité dans l'idée que j'ai essayé de donner de ce trône tel qu'il a dû être, et que j'ai proposée dans un mémoire, qui est encore inédit, lu à la classe de l'histoire, de l'Institut de France, l'an 1804.

(3) Il y avait à Delphes quatre-vingt trépieds d'argent *ὧν ἁι γωνίαι τετράμετροι*, *les angles desquels étaient divisés en quatre* (Athénée, *Deipnos.*, liv. V, p. 199, D). J'explique *τετράμετροι* par *quadripartiti*, ce sens me sem-

torité pourrait faire croire que des trépieds d'une forme pareille n'étaient pas si rares dans l'antiquité, puisqu'ils formaient un genre particulier dans cette espèce de meubles sacrés; et en effet un autre autel composé sur un dessin peu différent existait autrefois à Rome (1); et on en voit un autre plus rassemblant encore aux nôtres dans une fresque de Philippe Lippi peintre florentin du XV siècle (2).

---

blant convenir davantage pour se faire une idée raisonnable de ces trépieds. Les lexicographes adoptent cette signification du mot adopté, qui alors équivaut à *τετραμερεῖς*. Les angles du trépied sont ceux que forme la base, comme si l'historien avait dit, *trépieds dont les bases offrent leurs angles en quatre parties ou en quatre faces*. Les interprètes d'Athénée sont d'accord pour reconnaître quatre pieds aux trépieds décrits ici.

(1) Le dessin de ce trépied, attribué avec peu de raison au Poussin, se trouve ainsi que beaucoup d'autres dans le premier volume d'un recueil de dessins qui était passé de la bibliothèque de Colbert dans celle de M. Mariette, et il est présentement dans celle de l'Institut. Il est à la page 8, et on dit qu'il se trouve au palais Chigi, peut-être dans celui à *ss. Apostoli*, appartenant maintenant aux Odescalchi. Les quatre pilastres plus grands ont dans le dessin, dont nous venons de parler, des chapiteaux corinthiens; les plus petits sont des colonnes ioniques; mais les niches commencent à être ouvertes sous les bas-reliefs: la partie supérieure est toute ronde en forme de tambour, la base aussi est ronde. Les bas-reliefs qu'on y voit représentent un taureau orné de *vittae* et un sphynx près d'un candélabre.

(2) Cette peinture à fresque, laquelle représente un miracle de l'apôtre s. Philippe, que l'on voit à Florence à s. Marie *Novella* dans la chapelle de Philippe Strozzi,

Les symboles d'Apollon et de Diane, et la danse des enfans, lesquels par la grosseur de leur tête paraissent plus près de l'enfance que de l'adolescence, peuvent faire naître l'idée que ces sortes d'autels ont été sculptés à l'occasion des jeux séculaires célébrés avec tant de pompe par Domitien à Rome, et peut être célébrés encore dans la colonie d'Albano, près de laquelle était la maison de campagne qu'habitait le plus souvent cet empereur. Les ruines de ce séjour magnifique et délicieux ne sont pas fort loin de l'église moderne où étaient placés ces deux monumens, qui probablement furent découverts dans ces mêmes lieux voisins.

PLANCHES XLIII ET XLIV BIS.

POMME DE PIN EN BRONZE, PLACÉE SUR UN CHAPITEAU COMPOSITE *.

Ce monument est un de ceux en bronze le plus

---

a été gravée dans l'ouvrage intitulé *Etruria Pittrice*, t. I, n. XXVII. On y voit la statue de Diane chasseresse, élevée sur un autel semblable à celui que nous examinons; et l'on doit remarquer que le peintre ancien y a fidèlement exprimé les angles de la base, qui sont en tout conformes à ceux dont nous parlons: pour donner une idée plus juste de la figure ingénieuse et compliquée de cette base, je l'ai fait graver dans une des planches de supplément.

* La pomme de pin en bronze a seize palmes de haut.

considérable de cette matière qui aient résisté aux attaques du temps. On doit sa conservation au Pape Symmaque, lequel le consacra dans un lieu saint, vers le commencement du sixième siècle, en en faisant l'ornement d'une très-grande fontaine qui s'élevait au milieu du *quadriporticus* ou cour antérieure de la basilique du Vatican (1). L'opinion de beaucoup d'antiquaires, qui se fondant sur une vieille tradition, ont cru que cette grande pomme de pin avait servi pour terminer et orner le sommet

---

L'espèce de base moderne qui la détache du chapiteau antique a deux palmes environ de hauteur, et le chapiteau lui-même, qui est en marbre *grechetto* veiné, en a six. Il n'y a aucune restauration; on en voit la face à la pl. XLIII, mais les trois vues latérales et postérieures sont désignées à la planche XLIII *. Ce chapiteau ainsi chargé de sculptures de tous côtés prouve que la colonne qu'il terminait était isolée. Le dessin gravé sur la partie supérieure de la pl. XLIII *, est celui de la partie gauche du chapiteau même, et qui reste à la droite de celui qui le voit de front; le dessin qui tient le milieu de la planche est celui de la partie droite correspondante; enfin le dessin inférieur représente le derrière.

(1) Pierre Mallio écrivain du XII siècle l'affirme expressement dans Ciampini, *de aedificiis Constantini Magni*, chap. IV, § 10, où l'on peut voir un ancien dessin gravé, lequel représente la fontaine élevée par Symmaque, avec son tabernacle soutenu par des colonnes et avec la pomme de pin qui jettait l'eau *alsietine* ou *sabatine* selon cet ancien écrivain. Anastase bibliothécaire parle, dans la vie du pape Symmaque, des ornemens que ce pontife ajouta au portique de la basilique du Vatican et de la fontaine, *Cantharus*, qu'on y avait placée au milieu, sans cependant faire mention de cette pomme de pin.

du *tholus* au tombeau d'Adrien, peut être vraisemblable (1). Les dimensions très-grandes de ce bronze

---

(1) Cette tradition est rapportée par Flaminius Vacca (*Mémoires*, n. 61, page 80 de l'édition de M. l'avocat Fea; *Miscellanea*, tome I). Ciampini cite encore Marlianus et Panvinius. Pierre Mallius supposait que ce bronze avait été enlevé au Panthéon: opinion qui n'a aucune probabilité. Le toît du Pantéon étant ouvert au milieu ne pouvait soutenir de pointe en métal. Il n'y a pas plus de vraisemblance dans l'autre tradition rapportée par Georges Fabricius (*Descrip. Urb. Rom.*, chap. 20), selon laquelle on veut que cette pomme ait été enlevée du sépulcre de Scipion l'Affricain le Jeune, lequel sépulcre avait été construit selon quelques-uns, entre le tombeau d'Adrien et le Vatican. Nous reviendrons dans une des notes suivantes sur l'examen de la première tradition dont nous avons parlé. Cependant on doit remarquer que cette pomme de pin, placée ainsi pour orner une fontaine, devant la basilique du prince des Apôtres, attirait l'attention des spectateurs. Nous en avons un exemple dans le Dante, lequel en faisant la description d'un géant des enfers s'exprime ainsi (*Inferno*, chant 51, v. 58):

La faccia sua mi parea lunga e grossa
Comme la pina di san Pietro a Roma.

« Son visage me parut long et gros, comme la pomme « de pin de saint Pierre à Rome. »

Nous ferons observer la négligence des commentateurs dans l'explication de ces vers, car non contens d'avoir été peu exacts à ce sujet, ils commettent des anacronismes et proposent une absurdité. La pomme de bronze, selon quelques-uns d'eux se voyait à la cime du clocher: selon d'autres elle est la même que la boule ou la coupole même du temple du Vatican. Ce monument, qu'on enleva dans la reconstruction de la Basilique de la Place de sait Pierre, fut transporté près du jardin et du petit pa-

et sa forme elle-même la rendaient propre à cet usage, parce que, selon Vitruve, la partie la plus élevée des *tholi* devait être terminée par un objet conique et pyramidal (1). Le nom de Publius Cincius Sal-

---

lais d'Innocent VIII au Belvédère, mais il ne fut pas placé sur l'escalier de la grande niche ou *Apside* de Bramante, où on le voit à présent, mais depuis la fin du XVII siècle. Le mauvais goût de la base, sur laquelle pose immédiatement cette pomme, convient à la décadence de l'architecture à cette époque.

(1) Vitruve, livre IV, chapit. 7, parlant des temples ronds, s'exprime ainsi : *In medio, tecti ratio ita habeatur, uti quanta diametros totius operis erit futura, dimidia altitudo fiat tholi praeter florem : Flos autem tantam habeat magnitudinem, quantam habuerit in summo columnae capitulum, praeter pyramidem.* Ce passage, qui n'est pas clair sans la figure, a été mal entendu par Philander et par d'autres commentateurs qui mettent la fleur au sommet d'une espèce de flèche ou pyramide : Galiani l'a mieux expliqué, et a fait naître cette flèche du milieu de la fleur (pl. IX, fig. 1 et 2 de son Vitruve). En effet cette fleur n'est pas autre chose qu'une espèce de petit chapiteau semblable à ceux dont il reste quelque vestige sur le sommet des couvertures de quelques édifices d'Athènes, comme dans les monumens d'Andronique et de Lysicrate, appelés vulgairement la *Lanterne de Démosthène* et la *Tour des Vents*. Au sommet de l'un des deux était placé un trépied de bronze ; à l'extrémité de l'autre était la figure du Vent qui servait de girouette. Voyez Stuart, *Antiquities of Athens*, tome I, ch. 3, pl. 3 et 6, et chap. 4, pl. 3 et 9, et l'ornement à la fin du chapitre. Les temples ronds que l'on voit représentés sur quelques bas-reliefs, sont terminés par un chapiteau fort simple, sans flèche, sur lequel était probablement une statue, comme sur le comble du temple de Vénus

vius, de la classe des affranchis, qui travailla ce

---

dans plusieurs médailles romaines. On verra les dessins des deux bas-reliefs gravés à la fin du tome III de *l'Hist. de l'Art* de Winckelmann, édition de M. l'avocat Fea, pl. 17 et 18. Pausanias en décrivant le Philippée d'Olympia, qui était un temple *periptère*, dans lequel étaient les images de Philippe et d'Alexandre, rois de Macedoine, qu'on y avait consacrées après la victoire du premier à Chéronée, fait la remarque que le comble du premier se terminait par un pavot de bronze. C'était probablement un pavot sans les feuilles, tel qu'on le voit ordinairement parmi les attributs de Cérès, et qui ressemble assez à une boule, comme celles qui terminent nos coupoles modernes. La pomme de pin en bronze s'approche plus de la figure d'une flèche ou pyramide dont parle Vitruve. On peut voir comment elle terminait le toit du tombeau d'Adrien dans quelques dessins que l'on a donnés de ce monument, particulièrement dans celui de Santi Bartoli dans la collection des sépulcres. Je sais que quelques-uns opposent à cette restitution de la vérité du monument, un passage de Procope, où cet édifice magnifique est décrit terminé à sa cime par une grande terrasse (voyez les notes de M. l'avocat Fea ajoutées à l'*Hist. de l'Art* de Winckelmann, tome II, p. 378, et aux *Memorie* de Flaminio Vacca, *Miscellanea*, tome I, page 80). Mais Procope parle de cet édifice qui était déjà transformé en forteresse, et ce changement avait sans doute donné lieu à la démolition de la couverture et de tout le *périptère* supérieur. Alors, peut être les colonnes de marbre violet furent transportées dans la basilique de S. Paul près la voie *Ostiense*, et la pomme du pin ayant été descendue ; fut employée par le pape Symmaque pour orner le *quadriportico* du Vatican. Ce que Philippe Aurelio Visconti mon frère a noté dans ses additions à la dernière édition de *Roma antica* de Venuti, Rome 1803, page 182 et suiv. du tome II, où il parle longuement et avec des recherches utiles, du tombeau d'Adrien, ne s'éloigne pas trop de cette conjecture.

bronze, peut appartenir au siècle pendant lequel on veut que ce morceau fût exécuté (1).

Le chapiteau en marbre, d'une composition bizarre, qui sert de piédestal à cette pomme, est à coup sur un ouvrage postérieur, mais qui appartient aussi aux antiquités romaines (2). J'inclinerais

---

(1) L'inscription suivante, rapportée par Gruter, p. 187, n. 6, était gravée en forme de zone sur une bande de bronze qui est sous la pomme :

P · CINCIVS · P · L · SALVIVS · FECIT

D'autres ajoutent qu'il y avait des lettres qui appartenaient à une autre inscription qu'on n'y lisait plus. Mais il n'y avait pas de vraisemblance que le nom d'Adrien y fût écrit comme quelques-uns l'ont conjecturé. Ficoroni, p. 21 des *singolarità di Roma moderna*, livre supplémentaire des *Vestigia di Roma antica.*

(2) On peut voir dans l'ouvrage de G. B. Piranèsi intitulé *Magnificenza romana*, beaucoup d'exemples de chapiteaux ornés de figures (pl. 7 e 17, dans l'ornement de la vignette qui précède les observations sur une lettre de Mariette et ailleurs). Il en est quelques-uns de très-bon goût. Un autre très-singulier, que je crois inédit, se voit à Brindisi, et termine une grande colonne composite en marbre grec d'environ sept palmes de diamètre ; cette colonne, et une autre pareille, maintenant abattue, dominait le port et servait peut-être à un fanal. Ce chapiteau, inventé avec goût, est composé de huit demi-figures, quatre d'hommes dans le milieu, et quatre de femmes aux angles, lesquelles toutes avec les bras levés paraissent soutenir l'abacque. Dans le piédestal de la colonne, qui est encore debout, on lit une inscription latine, que je crois postérieure au monument, dans laquelle on parle d'un Lupus Protospatarius qui restaura la ville de Brindisi sous les empereurs de Byzance. Ces notices m'ont été communiquées par M. Castellanes, artiste qui

plutôt à le croire tiré des thermes Antonins de Caracalla. Le penchant que montra cet empereur pour les exercices athlétiques, le goût de l'invention et la manière dont est exécuté ce morceau, tous deux annonçant la décadence de l'art; enfin sa grandeur elle-même qui correspond assez à la magnificence de l'édifice auquel nous l'attribuons, pourraient appuyer cette conjecture, mais je ne trouve aucune mémoire de fait sur lequel on puisse la baser.

Les figures qui ont usurpé dans ce chapiteau, avec tant de licence, la place que devaient avoir les feuilles d'acanthe et les volutes, représentent le couronnement et l'acclamation d'un des vainqueurs au ceste. L'athlète, nu, est dans le milieu; il tient une palme dans ses mains. Les présidens des jeux avec des couronnes sur la tête ornées de médaillons, sur lesquels étaient sculptées les images des Dieux et des Héros en l'honneur desquels les jeux se célébraient (1); les hérauts et les as-

---

a voyagé, et à qui on doit quelques lettres élégantes et curieuses sur la Morée. Dans le *Voyage Pittoresque* du royaume de Naples il est parlé de ce chapiteau, mais avec peu d'exactitude, et on ne dit rien de l'inscription (t. III, page 54).

(1) J'ai parlé de trois médaillons ou camées qui ornaient les couronnes des présidens des jeux *agonothetes*, dans le tome VI de cet ouvrage, pl. XL, page 89. La figure qui est sur la face du chapiteau, la dernière, à la droite du spectateur, a une couronne sur la tête, ornée de trois pierres précieuses.

sistans semblent occupés à proclamer le vainqueur, à le fêter, tandis que d'autres personnages, qui remplissaient des offices dans ces jeux, paraissent préparer le vin avec lequel ils vont ranimer ses forces abattues et celles de ses rivaux vaincus (1). Peut-être que la main droite de la principale figure, qui manque, tenait élévée la couronne qu'elle venait de mériter. Le vainqueur n'a pas encore quitté cette terrible armure du pugilat, l'énorme ceste. Il enveloppe ses mains, ses poignets, et remonte jusqu'à la moitié du bras, selon l'expression de Théocrite qui nous représente Pollux prêt à combattre au pugilat avec *Amycus* se présentant dans l'arêne,

Cum manus cinxit mediis bubulis loris (1).

PLANCHE XLIV.

Trône de Bacchus *.

Il n'y a d'antique dans ce morceau grandiose servant de siège, qu'une partie des deux chi-

---

(1) Une figure sculptée sur la face postérieure du chapiteau, pl. XLIII *, a un outre sur les épaules.

(2) Idille XXII, qui est intitulé les *Dioscures*, v. 3.

χεῖρας ἐπιζένξαντα μέσας βοέοισιν ἱμᾶσιν.

L'exemple qu'offrent les anciennes sculptures, comme le Pollux de la *Ville Borghèse*, les patères du Musée Kirker, etc. où nous voyons les cestiaires dont le bras est entouré jusqu'au coude de bandes de cuir, justifient la correction de μέσας pour μέσοις, faite à ce vers par quelques critiques.

* Il a de hauteur six palmes ½ : les parties antiques sont

mères qui forment les deux bras d'appui: les vestiges qu'on retrouve au flanc des chimères et au fond du marbre qui se prolonge derrière leur croupe (1) indiquent un siège, et ont donné l'idée de le retablir tel qu'il a dû être. C'était chez les anciens un usage de dédier des sièges riches ou des trônes aux divinités, de les orner de sculptures, assez souvent relatives à celle pour laquelle on les consacrait. Il est question de trônes semblables, vides, dans les anciens écrivains (2); on en

---

en marbre pentélique; mais les deux chimères seules et les deux masques sont en grande partie antiques. Le reste est tout moderne, et fut exécuté par M. Franzoni, d'après l'idée que je lui en ai donnée dans un de mes écrits sur les dessins de M. Corazzani. Les têtes des chimères sont modernes, mais le motif qui les a fait restaurer dans cette forme, plutôt que sous celle de griffons, a été pris de leurs cous qui sont antiques. Ordinairement on voit descendre du cou des griffons une espèce de crinière qui va se réunir au bec d'aigle. Ce siège, et l'autre pareil qui est gravé dans la planche suivante, est du nombre des monumens qui furent cédés à la France par le traité de Tolentino, et qui ont été déposés dans le vestibule du Musée de Paris.

(1) Ces animaux, qui sont tout en relief dans leurs parties antérieures, deviennent bas-reliefs derrière les ailes: c'est derrière elles que prend son origine l'ornement architectonique des brassières, et derrière les croupes : de sorte que les queues sont doubles sculptées sur l'une et l'autre face des deux tables de marbre qui vont s'unir aux colonnes du dosier. La même chose est par rapport aux deux sphynx qui forment le trône de Cérès; les dessins gravés dans les deux planches XLIV et XLV peuvent donner l'idée de cette disposition.

(2) En outre du trône dédié à Mars par Ptolomée Ever-

voit quelques-uns représentés sur les médailles, dans les peintures antiques, et spécialement dans les bas-reliefs (1).

---

gète, près de la ville d'Adulis en Ethiopie pour marquer le lieu où ce conquérant, qui parcouroit ces contrées, était arrivé et s'était arrêté. Il a été question de ce siège dans la description de la pl. XLII. Nous apprenons de Pausanias qu'Ariennus roi Thyrrénien avait consacré un siège ou un trône à Jupiter Olympien (liv. V, ch. 12), et que l'on voyait un grand siège vide sculpté en pierre vive d'une montagne près de *Temenothyrae*, ville de la Lidie, qu'on disait être le trône de Gérion (liv. I, ch. 35). Un siège de marbre dédié aux Dieux Mânes, faisait, dans la Grèce, l'ornement d'un sépulcre où reposaient les cendres d'un Romain, nommé Quintus Turranius Maximus. Stuart a publié ce siège avec l'inscription qui y était gravée, *Antiquities of Athens*, et ce dessin sert d'ornement à la fin de la préface, tome I, pl. VIII.

(1) La pl. 29 des *Peintures d'Herculanum*, tome I, représente deux trônes, l'un de Vénus, l'autre de Mars, placés au milieu des Génies des mêmes divinités. De pareilles compositions forment le sujet de très-élégans bas-reliefs qui représentent les trônes de Neptune, d'Apollon et de Saturne: on peut voir celui de Neptune dans l'ouvrage de Montfaucon, *A. E. Supplément*, tome I, pl. 26; celui de Saturne dans les *Monumens du Musée de Paris*, gravés par M. Thomas Piroli, tome I, pl. I; et dans les *Monumens inédits* de mon savant confrère M. Millin, tome 1, pl. 23. Enfin le trône vide de Junon se trouve sur les médailles de grand bronze de Faustine la Jeune; et le siège, également vide, de Jupiter, si ce n'est pas pourtant celui du prêtre prince d'Olba en Cilicie, se voit aussi gravé sur le revers des médailles de Polémon, publiées par l'abbé Belley, dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscrip. et B. L.*, tome XXI, page 421.

Les chimères dont la tête est un mélange de la panthère et du chevreau sauvage dont le corps est d'une panthère ailée, ont donné lieu d'attribuer au siège où elles sont placées le caractère d'un trône de Bacchus, à qui ces animaux symboliques faisaient allusion (1). Aussi les ornemens sculptés dont il est chargé représentent des emblêmes de Bacchus, des seps de vigne, des pampres, des grappes de raisin, des feuilles et des graines de lierre, des tambours, des lyres, des instrumens dont on se servait dans les Bacchanales. Une grande *né-bride* ou peau de chèvre, sert à couvrir le dossier du trône, et les pommes de pin qui ornaient ordinairement l'extrémité des thyrses, ornent ici comme des boules le haut des deux pilastres quarrés du dossier. Sous le siège on a sculpté un vase qui a deux panthères pour former ses anses (2). D'un côté et de l'autre sont placés deux masques antiques; l'un, celui de Pan, est posé sur la flûte de roseaux (3); l'autre est d'un Faune marin ou Triton, ayant des nageoires aux joues; au dessous on voit des ondes de la mer sculptées.

---

(1) Dans le recueil *d'antiche statue*, publié par Bartolomeo Cavaceppi, tome III, pl. 30, on trouve une frise gravée, où il y a des Génies Bacchiques qui versent à boire à deux monstres de cette espèce; dans le milieu est un vase autour duquel est sculptée une danse bacchique.

(2) La forme de ce vase est tout-à-fait moderne, et je ne puis louer l'artiste de n'avoir pas fait choix d'un meilleur modèle pour l'imiter.

(3) Le restaurateur a transformé cette flûte de roseaux en un ciste.

PLANCHE XLV.

Trône de Cérès *.

Les sphynx étaient devenus chez les anciens un des ornemens les plus usités sur les sièges des divinités. Les images de cet animal symbolique, que les artistes grecs avaient emprunté à la mythologie égyptienne, en le modifiant et l'embellissant, suivant leur usage, ornaient le trône du Jupiter Olympien et celui d'Apollon à Amyclès : et on les voit employés pour servir de bras d'une forme majesteuse aux sièges sur lesquels Minerve est assise sur des médailles antiques, et à ceux de Cérès sur des pierres gravées (1). D'après cela on s'est décidé, en trouvant les deux sphynx qui avaient composé l'ornement d'une chaise en marbre, de la restaurer dans ces temps modernes avec le caractère

---

* Ce siège avec son marchepied est haut d'environ sept palmes. Il n'y a d'antique que les deux sphynx ; mais la tête de celle qui est à gauche de la personne assise est moderne. On voyait ici par les vestiges antiques que ces fragmens appartenaient à un grand siège. M. Franzoni l'a retabli, comme il a fait de celui de Bacchus, d'après l'idée que je lui en ai donné, et les dessins qu'en a fait M. Corazzani en suivant ces vestiges.

(1) Les sphynx ornent le siège de Minerve sur quelques médaillons des rois Attalidi qui portent le nom de Philetère, et le trône de Cérès, sur une pierre du musée de Stosch (Winckelmann, *Description des pierres gravées de Stosch*, pag. 79).

qui pouvait convenir à un trône de Cérès. Cette Déesse est représentée sur beaucoup de monumens antiques, assise comme symbole de la terre. Le sphynx, animal allégorique devenu symbole des mystères (1), a été regardé comme propre, en raison de son allusion, et par l'exemple que nous avons indiqué, à orner le trône d'une divinité à laquelle on attribuait l'institution des mystères. C'est pour cela que la corbeille, emblême des mystères d'Eleusis, a été sculptée dessous (2), et d'un côté on y a représenté la faucille des moissonneurs, instrument consacré à la Déesse *frugifera*; de l'autre côté un volume, attribut de la Déesse *legifera*, et indiquant qu'il contenait les rits secrets des mystères, ou celui des premières lois de la société civile fondée en grande partie sur l'agriculture (3).

---

(1) Clément d'Alexandrie, *Stromat.*, liv. V; Plutarque, *de Iside et Osiride*, pag. 354, tom. II, *operum*. Le sphynx grec est distingué du sphynx égyptien par deux particularités remarquables. Les sphynx d'Égypte sont mâles, et les grecs sont de l'autre sexe; ceux-ci ont des ailes, que n'ont pas les égyptiens, sinon dans les monumens postérieurs à la fondation d'Alexandrie, et au mélange des arts et de la mythologie grecque avec les arts et la religion égyptienne.

(2) Cérès est assise sur une grande corbeille mystique, dans quelques médailles de grand bronze frappées à Rome et à l'honneur de l'impératrice Sabine épouse d'Adrien.

(3) Les épithètes de *frugifera* et de *legifera*, en grec Καρποφόρος, *Carpohoros*, et θεσμοφόρος, *Thesmophoros*, sont propres à cette déesse. Il est à remarquer dans les grandes médailles d'argent du Démétrius I Soter, roi de Syrie, la figure de Cérès assise, qui n'a pas

Les colonnes du dossier représentent les deux flambeaux que Cérès alluma dans les feux de l'Etna pour aller à la recherche de sa fille enlevée, et leurs flammes servent de pommes. Les serpens ailés qui tiraient le char de la Déesse, et qu'elle preta à Tripolème, sont sculptés en bas-relief sur le dossier même (1): les épis et les pavots de Cérès sont sculptés comme ornemens sur les autres parties du trône.

été reconnue par les antiquaires. Cette figure que les Grecs appellent *Demeter*, fait allusion au nom du roi Démétrius, et elle a dans la main droite un stylet pour écrire, avec lequel elle trace les premières loix ; dans sa gauche elle tenait une corne d'abondance pleine des produits de la terre dont cette Déesse à enseigné la culture aux hommes. Ces symboles la caractérisent comme Déesse *legifer* et *frugifer*. V. Vaillant, *Seleucid., imp.*, page 131 et 133, édit Hagae Com., 1732.

(1) M. Corazzani a donné mal à propos aux serpens de Cérès des ailes membraneuses comme celles des chauve-souris et des dragons imaginaires. Les ailes des serpens de Cérès sont celles de l'aigle, semblables à celles des pégases, des grifons et des sphynx. Dans la grande médaille de Démétrius I, citée dans la note précédente, les serpens de la Déesse ont la figure, depuis la ceinture jusqu'en haut, de femmes ailées, et elles forment les pieds du trône.

PLANCHE XLVI.

Pavé de mosaïque trouvé dans les anciens thermes d'Otricoli *.

On voit dans les cinq planches qui restent, la gravure de six mosaïques, qui sont choisies parmi

---

* Cette mosaïque à été découverte dans les ruines de l'ancienne colonie d'Otriculum, à peu de distance de la cité moderne d'*Ocriculi*, sur la voie *Flaminia*, à environ 40 miles de Rome, vers l'année 1780. On l'a détachée avec beaucoup de soin du lieu où elle servait à parer la salle principale des thermes. Ayant été transportée à Rome, on la fit restaurer admirablement bien, avec des pierres naturelles, sous la direction de M. Gioachino Falcioni, habile artiste. La dimension qu'a cette mosaïque d'un angle à l'autre est de 50 palmes et plus. Actuellement elle forme le pavé de la grande salle ronde du Musée du Vatican, comme on peut le voir dans le plan qui accompagne la *Préface* du I volume de cet ouvrage. Comme le diamètre de cette salle est de 82 palmes, et surpasse de 32 la diagonale de la mosaïque, l'espace qui règne entre elle et les murs a été rempli par une mosaïque moins fine, de petites pierres blanches et noires, que l'on trouva dans d'autres parties des mêmes thermes, et qui représente, comme celle du centre, des animaux, des monstres et des divinités de la mer.

M. Guattani dans les *Notizie d' antichità e d'arti* ou *Monumenti inediti*, janvier, 1784, pl. I, a donné le plan des ruines d'Otriculum, dans lequel on voit indiqué le lieu précis où la mosaïque fut découverte ; et dans la pl. I de la feuille de juillet de la même année, on voit l'élévation en perspective de la salle des thermes, sur le pavé duquel on avait exécuté cette mosaïque.

le grand nombre de celles qui ornent le pavé du Musée du Vatican, et cinq desquelles sont dues aux fouilles qui furent entreprises dans les environs de Tivoli et dans ceux d'Otricoli, sous le pontificat de Pie Six.

Il me semble utile de jeter un coup-d'oeil, avant de les examiner en particulier, sur la première origine de l'art de la mosaïque, et d'expliquer tous les mots dont les anciens se servaient, pour distinguer leur vraie signification telle qu'il m'a paru pouvoir la déduire de la comparaison que j'ai faite de divers passages des auteurs grecs et latins; d'autant plus que Ciampini et Furietti, savans écrivains, qui ont traité le même sujet (1), ne sont pas bien d'acord entre eux; et que l'on desirerait une plus grande clarté dans l'ouvrage de ce dernier, sur les mosaïques.

---

(1) Ciampini dans son ouvrage intitulé *Vetera Monumenta*, etc., page I, ch. 10; Furietti dans le livre de *Musivis*, imprimé à Rome l'an 1752, in-4. Winckelmann a parlé des mosaïques dans l'*Hist. des Arts du dessin*, liv. VII, ch. IV, § 16; et liv. XII, ch. 1, § 8 et suiv. de l'édition romaine de M. l'av. Fea. On trouve quelques observations sur les mosaïques antiques, dans les notes de la pl. 51 du IV tome des Peintures d'Herculanum. On a rassemblé beaucoup d'érudition à ce sujet dans le bel ouvrage de M. Alexandre La Borde Méréville, auditeur du conseil d'état, imprimé à Paris l'an 1802, grand in f., et intitulé: *Description d'un pavé en mosaïque, découvert dans l'ancienne Ville d'Italica.* Les gravures coloriées qui représentent ce monument sont d'une exécution si parfaite, que l'on croit voir le monument lui-même.

Le mot *lithostrotos* est un négatif pris substantivement, et il est générique selon la même étymologie (1): et signifie un pavé de pierre ou de marbre, que ces matériaux soient joints avec plus ou moins d'art, et qu'on les ait employés en grands ou en petits morceaux. *Lithostrotos* dans le sens le plus général ce sont les voies romaines pavées, *stratae lapide*; *lithostrotos* pouvait plutôt se dire spécialement le pavé formé de grandes tables de marbre grec que nous avons vu découvrir de nos jours dans la partie la plus basse du *Forum* Romain (2); *lithostrotos*, le beau pavé du Pantéon formé de dalles de porphyre et de jaune antique, est d'un bien plus grand prix; *lithostrotoi*, ce sont plus particulièrement ces pavés d'un travail plus petit, mélangé d'une plus grande variété de couleurs, d'un dessin plus composé, et que l'on trouve si souvent dans les *prétoires* des villes anciennes, et qui, ayant été déterrés à Herculanum et à Pompeia, ont servi, comme nous les voyons, au même usage dans les salles du Musée de Portici. *Lithostrotoi*, ce sont aussi des pavés de plusieurs anciennes basiliques, d'un autre genre et plus recherché, qui étaient formés par des petits morceaux de marbre et de petites

(1) Henri Etienne ne cite pas dans son *Thesaurus* pour ce mot ecrit en grec d'autre autorité que celle de Pline; on pouvait citer la version des Septante du livre d' Esther, qui porte le même mot au v. 6 du chap. I.

(2) Ces excavations furent ouvertes, sous le pontificat du Pie VI, par le chev. Frodenheim Suédois.

pierres de diverses couleurs disposés avec goût au milieu de bandes de marbre blanc, et autour de grands ronds (*orbes*) de porphyres, de granits et de serpentin. Enfin *lithostrotoi* peuvent aussi s'appeler ces pavés composés avec plus d'art, et qui le disputent à la peinture en l'imitant, soit qu'ils soient travaillés avec l'assemblage des marbres de différentes couleurs taillés d'après un dessin, ou exécutés *en mosaïque*, avec une quantité de petites pierres de différentes couleurs (1).

La phrase *opus tesselatum* (travail *à pièces carrées*) dénote plus particulièrement les travaux en mosaïque formés de petites pierres quarrées ou de *tessellae* (2); tels sont les monumens dont nous don-

---

(1) Ainsi le mot *lithostrotos* s'oppose à l'idée de dalles de pierre, ou à tout autre pavé de briques et de fragmens de terre cuite. On ne peut cependant nier que les anciens écrivains avaient employé ce mot pour indiquer un pavé de mosaïque, un ouvrage *tessellatus* ou *vermiculatus*. Je crois que le motif est parce que cette sorte de pavé était le plus en usage toutes les fois que l'on voulait couvrir de dalles de pierre ou de marbre l'aire d'un batiment. Le tribunal du préteur Romain à Jérusalem avait un pavé *lithostratus*, mais nous ne pouvons déterminer de quel genre il était. Le mot hébreu par lequel l'évangeliste indique le même lieu (s. Jean, ch. XIX, v. 13), n'est pas un équivalent du mot grec, c'est le nom du lieu lui-même, comme l'appelaient les Juifs. Les mots : *Sedit pro tribunali in loco qui dicitur LITHOSTROTOS, hebraice autem GABBATHA*, nous apprennent que ce tribunal avait deux noms ; les Grecs l'appelaient le *pavé de marbre*, les Juifs l'appelaient plus simplement *la saillie* (*suggestus*, *βῆμα*).

(2) Ce mot dérivé du grec *tessara* (*quatre*) signifie

nons le dessin dans cette planche et dans les suivantes.

La phrase *opus vermiculatum* (*ouvrage vermiculé*) s'applique plus particulièrement et plus convenablement à ces mosaïques dans lesquelles les petites pierres qui les composent ne sont pas de forme carrée ou rectangulaire, mais qui s'allongent, ou se courbent en forme de petits vers (*lumbrici*). L'artiste habile se sert de ces petites pierres courbes et minces, comme un graveur savant sait employer sur son cuivre des tailles arrondies, pour mieux exprimer les parties tournantes dans le dessin des figures. Telle est la forme de la plus grande partie de ces pierres dans les mosaïques très-délicatement faites, qui réprésentent des chasses de Centaures que l'on voyait autrefois dans la bibliothèque du cardinal Marefoschi. Ainsi on peut regarder l'ouvrage vermiculé comme un raffinement de travail *tessellatum*; il se confond pour l'exécution avec ce genre d'ouvrage, et même il se confond souvent dans la dénomination.

Opus sectile (*ouvrage scié*), ce n'est pas proprement une mosaïque; quoique très-souvent l'u-

---

proprement des petits morceaux quarrés, ou des quadrilatères. Athénée dans la description du pavé en mosaïque qui ornait la nef de Hiéron employe fort à propos le mot *Abakiskoi*, diminutif d'*Abackos*, carreau à quatre côtés (*Deipn.*, liv. V, page 207, c.). Les Grecs du bas empire se servent souvent pour indiquer la mosaïque du terme *psephides* (*petites pierres*). V. Ducange, *Glossar. med. et inf. Latinitatis*, v. *Musivum*.

sage vulgaire l'indique sous ce nom. L'ouvrage *sectilis* est celui que les artistes italiens modernes appellent *commesso*. On découpe à cet effet des pierres de diverses couleurs, suivant les contours des figures tracées sur le carton original, ainsi les marbres et les pierres fines peuvent imiter la peinture en donnant moins de peines à l'artiste, mais aussi avec moins de perfection et sans produire autant d'illusion que la mosaïque. Tels sont les groupes de bêtes appliqués sur les murs de la Chapelle de saint Antoine abbé, dans la basilique *Siciniana* sur le mont Esquilin (1). Tels sont les *commessi* du palais Albani, dans l'un desquels est représenté l'enlevement d'Hylas, et qui semble tissu dans les ornemens d'une riche tapisserie. Ce dernier monument devait orner non le pavé, mais les murs de quelque salle (2).

Enfin les noms de *museum*, *musivum*, *opus museium*, *opus musivum* qui contiennent l'etymologie du mot moderne mosaïque (*musaico*), étaient consacrés à désigner plus particulièrement ces travaux du même genre, dans lesquels on employait au lieu de pierres des morceaux de verre

(1) Il faut lire ce que M. Bianchini a écrit dans les *Notes ad Anastasium Bibl.* (tome III, page 175 et 177), sur ces fragmens et plusieurs autres du même genre que l'on voit encore dans un édifice antique qui y est encore attaché. Ficoroni, *Vestigia di Roma*, c. 16, page 111 ; et Venuti, *Roma antica*, ch. 7, page 137 du tome I de la dernière édition.

(2) Ils sont gravés dans l'ouvrage cité, de Ciampini, page I, pl. 22, 23 et 24.

ou des émaux. Ceux-ci servirent d'abord seulement à orner des voûtes, et de-là on s'en servit pour les murs et les pavés (1).

---

(1) Pline, liv. XXXVI, § 64. *Pulsa deinde ex humo pavimenta in cameras transiere e vitro. L' opus musivum* dans les anciennes inscriptions rapportées par Furietti est toujours pris pour les voûtes, *camerae*, et jamais pour pavé. Une glose manuscrite dont parle Ducange (*Lex. med. et inf. L. v. Musivum*) prouve aussi que le *Musivum* était exécuté avec des pâtes de verre : *Musivum quod fit de vitro, parietibus.* Le glossateur a ajouté *parietibus*, parce que de son temps la mosaïque faite avec des émaux servait encore à orner les murs, et non pas seulement aux voûtes. On en fit cependant ensuite usage pour le pavé, comme on peut le déduire d'un passage de s. Augustin (*de civ. Dei*, liv. XVI, chap. 8), où il parle de figures, *musivo pictae*, exécutées en mosaïque dans le pavé (à ce qu'il paraît) de la place maritime de Carthage. Mais on avait déjà fait usage pour le pavé de mosaïque en émaux, car j'en ai vu des morceaux dorés qui avaient fait partie du pavé du Champ de Mars, où l'obélisque d'Auguste servait de méridienne (v. Bandini, *de obelisco Campi Martii*, et Venuti, *Roma antica*, t. II, page 101). Les termes et les phrases des ouvrages *tessellata*, *vermiculata* et *musiva*, ont été souvent employés également par les écrivains qui s'en sont servis indifféremment. A tous les genres de *litostrotoi*, *commessi* et *mosaïques*, j'en ajouterai un autre moins connu, mais dont on garde encore quelques fragmens dans les voûtes des souterrains (*cryptoporticus*) de la Villa Adriana à Tivoli. Ce sont des bas-reliefs d'un stuc très-dur, recouvert de petites pierres ou d'émaux de diverses couleurs ; ils imitent les bas-reliefs en cire avec les couleurs naturelles. Il y a dans le Musée de la Bibliothèque Impériale de Paris, un beau fragment qui représente la figure de l'Espérance. Le comte de Caylus l'a publié, *Recueil*, tome VI, pl. 86.

Après avoir ainsi fixé le sens de ces diverses paroles et manières de s'exprimer, il sera plus facile d'expliquer ce qu'il paraissait impossible de faire à Furietti, comment, par exemple on nommait mosaïque le même genre de travail lorsqu'il ornait les voûtes, et qu'on ne le connaissait que sous le nom d'*opera tessellata* ou *vermiculata*, quand on en formait des pavés (1). La différence des noms dépendait seulement de celle des matériaux employés. Etait-ce des émaux à la place de petits cailloux? le travail alors s'appelait *musivum*. Etait-il formé de petites pierres naturelles? et le travail était, selon la forme des pierres, distingué par les noms de *tessellatum* ou de *vermiculatum*. Il est vrai que dans le commencement on n'employa les verres colorés et les émaux que pour les voutes; les premiers artistes de ce genre craignant peut-être que ces matières fussent moins solides que les pierres, et qu'on put les briser ou les endommager en marchant dessus. Mais l'expérience les détrompa bientôt, alors assurés de la solidité de ces matières en verre, ils ne balancèrent pas à les employer dans les travaux *tessellati* ou *vermiculati*, en les mêlant avec des pierres: ils purent dès lors donner une plus grande perfection à ces travaux, particulièrement quand les couleurs qui étaient déterminées par le carton se trouvaient difficilement dans

---

(1) *De musivis*, pag. 4 et 5.

les pierres naturelles, ou quand il s'agissait de former dans ces couleurs quelque dégradation de teinte que l'on eut envain cherché dans les pierres.

Quant à l'origine très-antique de ces arts qui ont tant d'affinité, voici ce qui me semble de plus certain. Les autorités bibliques, citées par divers écrivains, prouvent que du temps d'Assuérus, c'est-à-dire de Darius fils d'Itaspe, on faisait en Perse des pavés composés de marbres précieux de diverses couleurs, mais qui n'étaient pas travaillés ni à *commesso* ni à *mosaico* (1). Les ouvrages *tessellati* représentant des figures, c'est-à-dire de véritables mosaïques, sont connus déjà du temps d'Alexandre le Grand, car c'est à de semblables travaux que se rapporte un passage curieux de Diogène, philosophe cinique, contemporain de ce conquérant (2). Selon toute proba-

---

(1) Dans le liv. d'Esther, chap. I, v. 6, les expressions de la vulgate semblent indiquer un pavé de mosaïque : *pavimentum smaragdino et Pario stratum lapide.... quod mira varietate pictura decorabat.* L'interprète sacré à cru par ces phrases rendre le mot *litostrotos*, que les Septantes ont conservé dans la version grecque : mais le texte hébreu ne dit pas autre chose, si non que ce pavé était composé de quatre sortes de pierres précieuses ou marbres, qui s'appelaient *bahat*, *shaïsh*, *dar* et *sohereth.* Le marbre blanc désigné par le mot *dar* à été traduit dans les deux versions par ceux-ci *parius lapis.* D'autres passages de la Bible, sur lesquels s'appuyent les érudits pour prouver l'usage des pavés en mosaïque dans les temps éloignés chez quelques peuples d'Orient, sont encore moins concluans quand on les examine sur le texte original.

(2) Galien, qui nous a conservé dans le *Protreptrique*

bilité un travail plus antique, mais d'une exécution moins délicate et recherchée, était le pavé *tessellatus* d'un portique ou colonnade à deux nefs, élevé à Pestum ou Possidonia de la Lucanie; édifice dont il reste encore quelques vestiges remarquables (1). Du temps de la première guerre Punique, Hiéron II, roi de Syracuse, avait fait construire cette nef magnifique, dont les appartemens étaient pavés en ouvrages *tessellati* où se voyaient réprésentées les fables de l'Iliade (2).

Les ouvrages *sectiles* ou *commessi* étaient connus du temps de César, qui en fit usage, ainsi que des *tessellati* pour parer sa tente dans les camps (3); et un siècle après, ils servaient à orner, comme les ouvrages *vermiculati*, les murs des plus riches palais (4).

---

ce trait de la vie de Diogène, raconte que ce philosophe cynique introduit dans un riche appartement, cracha sur le visage du maître de la maison, disant que tout ce qu'il voyait dans cet appartement était plus orné, plus noble, puisque le pavé représentait les images des divinités, etc.

(1) Voyez l'ouvrage du P. Paoli sur les antiquités de Pestum, *Dissert.* V, n. 14.

(2) Athénée à l'endroit déjà indiqué, liv. V, p. 207, C.

(3) Suétone, *in Caesare*, chap. 46.

(4) Pline, liv. XXXV, § 1; et liv. XXXVI, § 61, où il cite un vers de Lucilius, d'où il résulte que les pavés *tessellata* et *vermiculata* étaient connus à Rome dès le commencement du septième siècle de sa fondation. Pline, liv. XXXVI, § 60, indique les pavés les plus anciens, exécutés en forme de peintures par les Grecs, non pas

Enfin les mosaïques faites avec les émaux, inventées pour décorer les voutes, n'étaient pas encore en usage chez les Romains du temps d'Auguste, mais on s'en servait du temps de Pline (1); et de plus il est probable que le luxe les avait introduit déjà sous le règne de Tibère (2).

Après avoir donné ces notions préliminaires et historiques, et venant à nous occuper de la mosaïque, que représente la gravure ci-jointe, il sera bon de faire observer que c'est le plus grand monument de ce genre qui se soit conservé jusqu'à nous (3). Il formait le pavé d'une salle très-belle, de forme octogone, la principale des superbes thermes édifiés par Antonin le Pieux, pour les habitans de la colonie d'Ocriculum (4).

---

avec des pierres, mais avec des terres cuites de diverses couleurs, et qui peu à peu tombèrent en peu de valeur lorsqu'on introduisit les différens genres de *litostrotoi* et de *mosaïqes*.

(1) Pline, liv. XXXVI, § 64.

(2) Ce Julius Nicephorus, *museiarius*, nommé dans une inscription de Gruter, page 558, n. 3, était vraisemblablement un affranchi de Tibère, et son prénom devait être *Tiberius* et non *Titus*, comme on l'a lu mal à propos, et comme l'a déjà fait remarquer Furietti, *de Musivis*, page 52.

(3) Le comte de Caylus a donné dans le II vol. de son *Receuil d'Antiquités*, pl. 126, le dessin d'un pavé en mosaïque trouvé en Angleterre dans la comté de Glocester, dans un lieu dit Woodchester: ce pavé avait de longueur 141 pieds de France, ainsi il était beaucoup plus grand que le nôtre, mais il n'y a pas de certitude qu'il se soit conservé.

(4) J'ai rapporté dans le tome II, page 154, note (1), l'inscription de cet ouvrage.

Le disque rond en forme de bouclier, orné d'une tête de Méduse, qui est placé au centre d'un fond à écailles, lequel peut faire allusion à l'égide de Minerve, a été refait avec très-bon goût dans les temps modernes. Le pavé antique avait dans son centre un vide qui servait à placer une conque ou une fontaine. Toute la surface est pleine autour, et divisée en huit trapèzes ornés d'un agréable dessin d'ornement à *méandres*, varié de couleurs brillantes sur un fond noir (1); et au milieu des entrelacs de ces méandres sont disposés symétriquement quelques parallélipipèdes à jour qui produisent avec tout l'ensemble un effet admirable.

Quelques connaisseurs, qui s'efforcent de rappeler les arts à des théories abstraites, voyent avec peine que l'on représente sur un pavé des choses qui, si on les supposait réelles, rendraient le sol très-peu propre à marcher dessus. D'après cela ils condamnent tous les ornemens d'un pavé qui présentent l'idée d'inégalités de terrein ou de cavité du sol, les regardant comme plus propres à des voutes qu'à des planchers, et comme capables de faire craindre, à ceux qui les regardent, d'y mettre les pieds. A la vérité chaque partie d'un édifice doit porter des ornemens dont le caractère lui soit propre, et ceux qui en effet ne convien-

(1) Des deux bandes qui s'entrecoupent l'une est rose, l'autre verte; les parallélipipèdes creux sont jaunes, mais les épaisseurs de ceux-ci, comme des bandes, sont blanches.

nent qu'à des voûtes, seraient mal placés sur le pavé. Il me semble cependant que lorsqu'on établit comme une règle invariable que des images qui offrent des inégalités ne conviennent pas à orner des pavés, ce précepte n'est pas assez fondé sur l'observation et sur l'expérience. L'illusion que font les ouvrages des beaux-arts ne parvient presque jamais à tromper. L'inégalité représentée avec art sur un pavé bien uni, au lieu de faire arrêter les pas de ceux qui s'en approchent, est plutôt capable d'exciter dans son esprit une surprise agréable. Le spectateur ne craint aucun danger, malgré l'apparence d'un sol raboteux et ayant des trous, et il ne met pas en doute que le pavé sur lequel il marche ne soit plat et lisse, et alors cette idée fausse d'inégalités et de dangers se convertit en une sensation de plaisir et d'agrément.

On peut en dire autant des figures humaines et de celles des animaux, que quelques-uns ne voudraient pas qu'on représentât sur les pavés. Leurs dimensions plus petites que le naturel suffisent pour détruire l'illusion, et pour faire qu'on n'éprouve aucune crainte en les foulant sous les pieds. Que la mosaïque d'un pavé nous offre les plaines de l'Égypte inondées, et ses habitans qui reçoivent un empereur (1); que l'on voye dans une autre les courses du Cirque (2), ou un sujet

(1) La mosaïque de Palestine.

(2) Comme dans celui d'Italie et dans celui de Lion, publiés par M. Artaud.

de mythologie, comme l'enlévement d'Europe (1); ou enfin quelque scène de comédie ou de tragédie grecque (2), le spectateur admire en contemplant ces histoires peintes, pour ainsi dire, avec de vives couleurs, et exécutées avec un art tel qu'on ne peut les endommager en marchant dessus: il en parcourt des yeux toute l'étendue, il examine les sujets, et les voit plus à son aise que si ces histoires étaient peintes sur des murailles ou sur des voûtes.

Le fameux *azarotos*, ou le pavé *non balayé* du palais de Pergame, le plus célèbre, peut-être, de toutes les mosaïques de l'antiquité, serait un objet de dédain pour les modernes professeurs, comme ils s'appellent d'*estetique*, et leur délicatesse ne saurait épargner le goût de l'artiste Sosos, qui avait représenté sur ce pavé, destiné à orner la salle à manger d'un palais, les restes d'un banquet répandus à terre, et que des domestiques négligens n'avaient pas encore enlevés avec les ordures (3). Mais il ne faut pas croire

---

(1) La mosaïque du palais Barberini, et l'autre qui a appartenu au cardinal Casali.

(2) Les mosaïques trouvées à Herculanum, ouvrage de Dioscoride de Samos, qui y a gravé son nom, et celles qui ornent le pavé d'une des salles du Musée du Vatican, représentent des histrions en scène.

(3) Pline, liv. XXXVI, § 60, nous a laissé des souvenirs de ce pavé célèbre et de son auteur. Lui-même en traduisant par une longue périphrase la phrase grecque, *asaraton oecon* dément les fausses étymologies que quelques grammairiens donnent aux mots *asarotos* ou *asaroton*.

pour cela que cet ouvrage, qui fut tant loué, n'était pas d'une belle composition et d'un bon goût. Je me figure des guirlandes jetées sur le sol avec des rubans, des coupes, des vases, des plats de métal ou de cristal, et des pierres précieuses, des vases entiers, partie de rompus (1), donnaient une grande variété à cette ingénieuse composition, dans le centre de laquelle était placé un quarré semblable à celui, si vanté, des colombes (2).

---

(1) Que sait-on si les vases brisés que nous verrons dans une autre mosaïque, pl. XLVIII, ne sont pas une imitation de l'*asarotos* de Pergame?

(2) Je dis un carreau semblable, parce que je suis l'opinion de Winckelmann (*Hist. de l'Art*, etc., liv. XII, ch. I, § 8). Que les colombes de Furietti ne soient pas les mêmes que les originaux de Sosos, qu'elles n'ayent pas été détachées par ordre d'Adrien du pavé de l'*asarotos* de Pergame, nous sommes convaincus par beaucoup d'exemples que les artistes qui travaillaient en mosaïque du temps d'Auguste pouvaient faire cet ouvrage, en ayant exécuté de plus parfaits encore, comme le sont sans doute les mosaïques dont était ornée la Villa Tiburtine de Vopiscus qui surpassaient, selon Stace, l'*asarotos* de Pergame. Il faut rapporter ses vers, quoiqu'assez connus (Silv., liv. I, 3, v. 53 et suiv.)

Calcabam nec opinus opes; nam splendor ab alto
Defluus, et nitidum referentes aëra testae
Monstravere solum, varias ubi picta per artes
Gaudet humus, superatque novis asarota figuris.

Il me semble que les interprètes n'ont pas compris ce que sont *testae referentes aëra nitidum*; selon moi les verres que Stace appelle poétiquement *testae*, comme faits de sable brûlé, le poëte se sert du mot *asarota* neutre, le rapportant à *pavé*. Pline l'avait employé dans le genre masculin, parce qu'il y avait ajouté *oecon*, chambre.

Passant de cette digression au monument représenté ici, nous dirons que les frises à *méandres* étaient, suivant les idées des anciens, et selon leur nom même, des emblêmes d'eaux coulantes (1). D'après cela on les a employées avec raison pour orner le pavé d'une grande salle de thermes, comme si l'eau y coulait dans tant de canaux disposés symétriquement. Nous avons dit que tout l'espace est reporté sur cette frise en huit trapèzes de triangles tronqués : examinons maintenant que chaque trapèze est subdivisé en plusieurs faces, de contours mixtilignes, par deux autres méandres d'une composition variée, et par un grand *Encarpe*, c'est-à-dire par une guirlande de fleurs, de fruits et de feuilles. Cette guirlande, et ces petits méandres, passent dessous les bandes de la plus grande frise, et décrivent trois cercles concentriques. Dans les huit espaces les plus étroits, et les plus proches du centre, sont représentés huit combats de guerriers, probablement des Lapithes de la Thessalie contre les Centaures. Chaque groupe est de deux figures. Dans les compartimens plus grands, vers la circonférence, on voit des Tritons accompagnés de Néréides et de monstres marins. On ne trouve cependant les Néréides, que dans quatre des huit compartimens alternativement. Chaque Triton, dans l'espace où il n'y a pas de Nymphes, est accompagné de deux monstres. Le cours de l'*Encarpe*,

---

(1) Festus, V. *Maeandrum.*

dans l'espace intermédiaire entre les Tritons et les Centaures, est agréablement interrompu par des vases de diverses formes, qui y étaient suspendus, ou par des masques Bacchiques ou de Silènes. Les vases correspondent à des compartimens où sont les Néréides, les masques à ceux où sont les Tritons seuls. La terre est indiquée sous les pieds des Centaures; et les flots de la mer exprimés sous les nageoires et sous les queues des Tritons, et ici, comme dans la nature, ce liquide environne la terre.

Je ne m'arrêterai pas à faire un examen minutieux de chaque grouppe, de chaque figure, de chaque emblême. Je ne vois pas que chacun de ces objets fournisse un sujet particulier d'érudition, et d'ailleurs une grande partie d'entre eux est due à une très-ingénieuse restauration.

On trouve souvent dans les pavés en mosaïque des anciens, des divinités, des monstres, des animaux marins. Quelques antiquaires, pour donner des raisons de ces représentations, ont formé la conjecture que ces travaux avaient été faits pour paver des temples dédiés à Neptune (1). Il me paraît plus probable qu'un motif plus général et plus étendu de ces images puisse se trouver dans l'usage que l'on faisait des mosaïques sur le pavé des thermes. Des objets aquatiques convenaient parfaitement pour orner ces grands palais remplis d'eaux.

---

(1) Caylus, *Recueil*, tome IV, pl. 108.

Addition de l' auteur.

En expliquant le pavé en mosaïque trouvé à Otricoli dans la salle principale des thermes, et gravé sur la planche XLVI, j'ai dit que ces thermes avaient été construits dans ce municipe sous le règne d'Antonin le Pieux, et j'ai cité pour preuve de cela une inscription en marbre, que j'ai déjà donnée dans le tome II, note (2), page 173. Je croyais en effet que cette inscription avait été découverte dans les fouilles d'Otricoli : à présent je suis mieux instruit, et je sais qu'elle fut trouvée à Ostie, et que par cette raison les thermes dont il y est question doivent être ceux d'Ostie, et non ceux d'Ocriculum. Quant à ces derniers, il est prouvé, par une inscription trouvée il y a quelques siècles, et rapportée dans la collection de Gruter, page 422, n. 9, qu'un certain *Lucius Julius Julianus, patronus municipii*, les avait construits à ses dépens. Les Décurions d'Ocriculum, reconnaissans du bienfait qu'ils avaient reçu du père, avaient élevé au nom de la patrie, une statue en l'honneur de *Julia Lucilla* sa fille. La base de cette statue nous a conservé les notions dont nous venons de faire usage. Cette faculté d'élever des statues en l'honneur de femmes privées, indique l'époque de l'inscription, et de même celle des thermes, qui correspond au temps où Rome était gouvernée par des empereurs : de plus l'ortographe du mot PLEPS que l'on voit dans cette inscription, peut faire croire qu'elle a

précedé le siècle des Antonins. Je dois prévenir, pour ce qui regarde la colonie ou le municipe d' Otricoli, que les anciens géographes la placent dans l'Ombrie, et non dans le pays des Sabins.

PLANCHE XLVII.

Pavé en mosaïque trouvé a Tusculum *.

On a découvert dans le siècle passé beaucoup de pavés en mosaïque, parmi les ruines d'une

---

(1) Ce qui est antique dans cette mosaïque est compris dans le carré que l'on voit circonscrit à un cercle et inscrit dans un autre. Le côté de ce quarré est un peu plus long que 15 palmes, mais le diamètre du plus grand cercle est à-peu-près de 25 palmes. Les quatre segmens, qui, joints au quarré, forment ce cercle extérieur, y ont été rapportés, pour rendre cette mosaïque mieux proportionnée à la salle en croix grecque où elle est placée dans le milieu du pavé (voyez la *Préface* du I volume). La mosaïque antique fut découverte en 1741 sur le mont qui conserve encore le nom de *Tusculum*, au-dessus de la Ville de Sachetti, laquelle appartint après aux Jésuites, et fut appelée la *Ruffinella*. Le P. Boscovich, célèbre mathématicien et philosophe, a pris très-grand soin de cette fouille ; il fit lever le plan des superbes édifices dont il restait des vestiges. On peut voir l'histoire de cette découverte dans le *Giornale de' letterati*, publié à Rome par Pagliarini, en 1746, p. 115 et suiv. Le nom d'*École de Cicéron*, que la tradition vulgaire a donné à quelques ruines peu distantes du lieu de la découverte, et quelques autres indices légers, donnèrent occasion au P. Gian Luca Zuzzeri de publier dans la même année à Venise deux dissertations, dans l'une desquelles, rendant compte

des plus magnifiques *Villae*, qui située sur le penchant du mont Tusculum, semble qu'elle pût s'étendre jusqu'aux murs de quelque ancienne cité latine (1). Le plus important de ces pavés était celui que l'on plaça dans le Musée du Vatican par ordre de Pie VI, et qui est représenté dans cette planche. La composition en est simple et grandiose ; l'exécution n'en est pas très-précieuse, mais elle est faite cependant avec goût et pleine d'esprit. Un grand bouclier rond, consacré à Minerve (2), offre dans le centre (*umbo*) le buste

---

des antiquités trouvées dans cet endroit, il soutenait l'opinion qui voulait que ce fût là où était la Ville Tusculane de Cicéron. Cette singulière opinion fut ensuite réfutée en 1757 par le P. ab. Dom. Basilio Cardoni, dans une dissertation latine imprimée à Rome, à la fin de l'ouvrage du P. ab. Piacentini, sur les *Sigles des Grecs*. Pour revenir à notre monument, il faut savoir que le pavé dont il occupait le centre, était beaucoup plus grand, et occupait une salle de 28 palmes de long sur 19 de large ; outre une bande large qui en faisait le contour, les espaces qui restaient au-dessus et au-dessous de la mosaïque, gravée dans cette planche, étaient ornés d'arabesques, d'armes et de victoires, également en mosaïque.

(1) Je ne sais si Horace a voulu indiquer la *villa*, d'où a été retiré ce monument, dans un passage de ses *Epodon* (ode I, v. 29), où il parle avec ironie des soins que le propriétaire prenait pour l'aggrandir de plus en plus :

Non ut superni Villa candens Tusculi
Circaea tangat moenia.

Quelques interprètes ont cru mal à propos qu'Horace parlait ici d'une de ses maisons.

(2) On connaît le grand bouclier votif que Pompée le

de la Déesse, dont les cheveux blonds sont couverts par un casque d'or (1); et elle est armée de l'égide. Cette armure est ornée d'écailles couleur de bronze, de serpens couleur d'or, et de la tête de la Gorgone, de couleurs naturelles, qui semble respirer encore (2), se mouvoir sur le sein de la fille de Jupiter, et en se soulevant en accompagner les mouvemens. Le fond du bouclier est de couleur sanguine; et un cercle d'azur indiquant le ciel sur lequel sont représentés douze étoiles (3), et la lune répetée plusieurs fois dans ses phases divers, forme presque une bordure autour de l'image de la Déesse. Elle est environnée encore de cinq autres cercles d'ornemens variés, placés l'un dans l'autre. On voit quatre Atlas ou Télamons nus, tous d'azur, sur un fond blanc,

---

Grand avait dédié à Minerve, *terris a Maeoti lacu ad Rubrum mare subactis* (Pline, liv. VII, § 27).

(1) χρυσεοπήληξ c'est pour cela que Minerve est ainsi appelée par Callimaque dans le v. 43 de l'hymne intitulée les *Lavoirs de Pallas* :

Viens, Déesse, dont la tête est couverte par un casque d'or.

(2) Ce fut ainsi que la Gorgone dut apparaître sur le sein de Minerve à sa prêtresse Jodamie (Paus., liv. IX, ch. 34). Voyez notre tome I, pl. VIII.

(3) Il y a douze étoiles dans la mosaique; le dessinateur en a omis une qui se trouve dans l'original entre la pleine lune et la demi-lune, à la droite du spectateur, et à peu de distance de la tête de l'Atlas ou Télamon inférieur. Alors les douze étoiles pourraient bien indiquer le Zodiaque.

qui occupent les vides des angles que forme le bouclier rond inscrit dans un quarré. Ces figures sont couronnées de feuilles, probablement d'olivier, et elles ont les mains élevées pour supporter ce grand bouclier. D'autres feuilles d'olivier, liées avec des rubans, remplissent le reste du fond qui est enfermé par un bâton et par plusieurs lignes de différentes couleurs.

Vulcain avait représenté sur le bouclier d'Achille une image du ciel avec le soleil, la lune, et les signes célestes (1): c'est peut-être à la même idée que s'est attaché le peintre ancien qui a fourni le carton de cette mosaïque; peut-être aussi a-t-il voulu par ces symboles faire allusion à Minerve elle-même, considérée dans les mystères de la théologie payenne comme l'emblême de l'ethe-rée et de la lune, et la divinité tutélaire du zodiaque (2).

---

(1) Homère, *Iliade*, liv. XVIII, v. 483 et suiv.

(2) On peut voir les autorités des anciens écrivains sur ce sujet, qui ont été recueillies par Gerard Vossius, l. II, *De orig. et progr. idolatrie*, ch. 42, et répétées par le P. Zuzzeri dans sa dissertation. Le passage qui convient le plus à notre idée est celui d'Arnobe, liv. III, dans lequel il dit que *Aristoteles Minervam esse lunam probabilibus argumentis explicat, et litterata auctoritate demonstrat.* On peut encore ajouter à ceux-ci un autre passage d'Eustaze dans ses Commentaires sur le I livre de l'Iliade, v. 400 (p. 143 de l'édition de Rome), où ce savant interprète fait observer que Minerve est l'emblême du feu éthéré et de l'ame du monde. « Plutarque lui« même dans son Traité *de facie in orbe lunae*, atteste

Il est probable que la *Villa* dont cette mosaïque avait servi à paver le *pretorium* a appartenu à quelque illustre guerrier Romain, comme un Pollion, un Scaurus, un Cocceius, un Metellus, personnages qui possédaient des maisons de campagne à Tusculum, lesquelles sont connues dans l'histoire de l'ancien *Latium* (1).

PLANCHE XLVIII.

Pavé en mosaïque trouvé a la *Villa* Adrienne, avec des masques au-milieu et entouré d'une frise *.

Ce beau pavé prouve également le luxe et le bon goût des Romains pour orner leurs maisons

---

« *que la lune est Minerve, et porte le nom de cette Déesse,* « (tome II, Opp., page 936 et 932) *Σελήνην Αθηνᾶν* « *λεγομένην καὶ οὖσαν.* Ainsi je ne puis douter davan- « tage qu'on n'ait fait allusion à cette doctrine dans la « composition de la mosaïque trouvée à Tusculum, et re- « présentée dans cette planche. » *Addition de l'auteur.*

(1) Volpi, *Vetus Latium*, t. VIII, liv. XIV, ch. 3.

* Ce pavé et les carreaux de mosaïque gravés dans les deux planches suivantes, furent découverts vers l'an 1780 dans la Ville du comte Fede près de Tivoli, laquelle occupe une partie du site de l'ancienne Ville Adrien. La mosaïque est parfaitement carrée, et son côté a dix palmes et demie de longueur ; celle de la salle qui la contenait était de 16 palmes ; de sorte qu'entre le côté extérieur de la frise et le mur il y avait un intervalle de cinq palmes et demie. Le carré du milieu a deux palmes et 5 onces.

de campagne. C'est un des plus élégans pour la simplicité de sa composition ; et le travail en a été conduit avec une délicatesse et une grâce infinie.

Une large bande, couleur de laque foncée, y forme un carré qui devait rester à quelque distance des murs de la salle, elle se détache sur un fond blanc tirant légèrement sur le *palombino*. Ce champ est formé par des petits carrés un peu plus grands que les autres, mais parfaitement égaux, réguliers et bien joints. Huit branches de chêne, qui semblent avoir été coupées durant l'automne, une partie étant verte, l'autre prête à jaunir, remplissent cette bande ; elles sont liées par de larges rubans blancs, des bleus et des jaunes, chacun desquels est bordé d'une couleur différente. La distribution et le groupement des feuilles, des branches et des rubans, ainsi que le brillant des couleurs, annoncent l'état le plus florissant des arts du dessin. C'est ainsi qu'ils brillaient du temps d'Adrien, à qui appartenait la *Villa* Tiburtine où était placée la mosaïque dont nous nous occupons : et les artistes qui ont su l'exécuter n'ont pas fait preuve d'un talent inférieur à ceux qui dans un autre pavé de la même *Villa* avaient copié en mosaïque les colombes de Sosos. Une preuve ultérieure de leur talent se trouve dans le fini et dans l'exécution excellente du carreau du milieu. Les quatre masques comiques (1), placés sur des

(1) Je juge que ces masques appartenaient plutôt à la comédie qu'à la tragédie par différentes particularités qui

degrés de pierre, avec quelques draperies et d'autres accessoires, en font tout le sujet, et donnent une juste idée de l'habileté de l'artiste à représenter la figure humaine.

Parmi ces quatre masques l'un représente une jeune fille pâle et échevelée; deux sont des visages d'homme jeunes, l'un desquels, soit soldat, soit agriculteur, a une carnation si bronzée par l'ardeur du soleil, qu'il ressemble presque à un Africain. Un autre masque est celui d'un vieillard, avec une barbe crépue et blanchâtre; les sourcils exagérés ressemblent à ceux que nous dépeint Pollux pour quelques vieillards de la comédie. Ce grammairien dans la description des masques comiques n'a pas manqué de nous parler de la couleur brune de quelques personnages, et de la paleur des visages de quelques femmes (1). Une petite lyre (2), et les fragmens de deux vases, dont l'un semble être de terre cuite, et l'autre de verre coloré, complettent cette charmante composition, dont le carton avait certainement été fait par un artiste de quelque mérite.

---

les distinguent, et principalement par ce qu'ils n'ont pas ce toupet en forme de frontispice, ou ressemblant à la lettre grecque Λ (*lambda*), appelé par cette raison par Pollux ὄγκος λαμβδοειδὴς, lequel, selon ce grammairien, était ordinairement élevé sur le front des masques tragiques (liv. IV, ch, 19, n. 133).

(1) Liv. IV, n. 143, 146, 147 e 152.

(2) Cet instrument est de couleur rougeâtre, comme s'il était fait de quelque bois précieux; quelques traits de couleur jaune indiquent des ornemens de bronze doré.

PLANCHE XLIX.

Carreaux de mosaïque avec des masques de Bacchus et d'Apollon *.

Les deux carreaux gravés sur cette planche ornaient le centre de deux autres pavés, dans le même édifice où fut découverte la mosaïque de la planche précédente. Tous deux grâcieux par l'invention, d'un coloris agréable, ils n'égalent pas cependant le mérite du premier décrit, ni pour la finesse de l'exécution, ni pour la correction du dessin. Ils n'étaient pas néanmoins l'un et l'autre indignes de former l'ornement d'une maison de délices d'un empereur romain, amateur et connoisseur très-éclairé des beaux-arts.

---

* Ces deux mosaïques ont de dimension deux palmes et 5 onces ; aussi sont-elles égales au carreau de la planche précédente. La raison de cette ressemblance est que les trois salles où elles furent découvertes étaient d'une égale dimension. Celle-ci, par une recherche de richesse peu louable, les trois tableaux, réunis au quatrième que nous verrons à la planche L, ont été tous placés ensemble pour remplir le champ tout blanc d'un seul pavé, qui était celui qu'on voyait entouré d'une frise de branches de chêne (pl. XLVIII). Même le vide qui restait entre les quatre carreaux semblait encore trop nu, si on n'y eut pas remédié par des arabesques modernes faisant allusion aux armes de Pie Six. Ainsi ce qui avait été destiné à orner quatre chambres sert aujourd'hui de pavé à une seule, et comme il est devenu excessivement chargé de travail, il est moins élégant, que ne le furent autrefois chacun des quatre pavés qu'un seul de ces carreaux ornait dans son centre.

On voit dans un des deux tableaux un masque colossal de Bacchus, dont le front est ceint du bandeau ou diadème inventé par ce Dieu, et orné de lierre. Ses cheveux sont d'un blond très-prononcé qui tire sur le rouge (1). Il est placé sur une roche vive à laquelle est appuyé un thyrse, et grouppé avec une draperie. Un vase en bronze à anses, qui probablement servait aux libations sacrées, est posé sur un autel qui est près; et une panthère, animal avide du vin, accoutumée à suivre le Dieu qui a conquis les Indes, se joue, comme c'est l'usage de ces animaux, avec les grelots d'un tambourin qui est sur la terre. Nous avons eu déjà occasion de remarquer cet instrument, qui était familier aux Ménades, dans d'autres monumens de sujets Bacchiques (2). L'espace du fond resté vide est orné avec goût par deux arbrisseaux bien disposés, et qui achevent ce tableau champêtre.

L'autre carreau qui est gravé dans la planche suivante XLIX, *a*, ressemble au premier. Le grand masque qui a le caractère d'Apollon et une couronne de laurier, particulièrement donnée à ce Dieu, est placé sur un autel de marbre; sur une de ses faces on voit un trou auquel communiquait la cavité intérieure qui y était pratiquée pour recevoir les cendres des sacrifices (3). Sur un

---

(1) Les cheveux du masque d'Apollon dans la mosaïque suiv. sont de la même couleur.

(2) Tome IV, pl. 30 et ailleurs.

(3) V. le n. 181 des *Monum. ined.* de Winckelmann

autel qui est auprès, l'artiste a jeté la chlamide ou le manteau de la divinité. Sa lyre, son arc, et son carquois placés à terre, au bas de cet autel, sont gardés, par un griffon, animal fabuleux consacré spécialement au Soleil (1). Deux arbustes, qui remplissent le fond, forment l'entière correspondance de cette mosaïque avec la précédente (1).

PLANCHE L.

Carreau de mosaïque imitant un paysage peint *.

Les anciens ont fait usage de tableaux de pay-

Cette cavité intérieure fut encore pratiquée dans l'autel sacré des Holocaustes, comme on peut le voir aux ch. 27 et 38 de l'*Exode*.

(1) La couleur du griffon est en grande partie blanche, comme dans diverses peintures d'Herculanum. Le carquois est rouge, le baudrier azur, et l'arc verdâtre.

(2) Les deux autels consacrés à Phébus, et le vase placé sur l'un d'eux dans cette mosaïque, me rappellent ces vers de Virgile (*Eglog.* V, v. 66), dans lesquels il décrit une scène champêtre comme celle de notre mosaïque :

En quatuor aras:
Ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.
Pocula bina novo spumantia lacte quotannis,
Craterasque duo statuam tibi pinguis olivi.

La correspondance qu'ont les deux masques d'Apollon et de Bacchus nous rappelle que les deux sommets de l'Hélicon étaient consacrés à ces Dieux qui étaient frères.

* Trouvée avec les précédens, elle a les mêmes dimensions.

sages pour orner l'intérieur de leurs maisons. On en a retrouvé plusieurs dans les peintures à fresque d'Herculanum et de Pompeja, et dans les ruines des palais et des tombeaux de l'ancienne Rome (1). On ne doit pas s'étonner que la mosaïque ait répété ce que la peinture avait coutume d'imiter. Les deux mosaïques de la planche précédente s'approchaient déjà de ce genre par leurs fonds ornés d'arbres : le présent morceau ne représente pas autre chose qu'une campagne où paissent des brebis et des chèvres, sur les bords d'un ruisseau couleur d'azur. Sur un plan plus éloigné s'éleve une petite statue de terre cuite, qui est l'image d'une

---

(1) Un passage de Platon dans le *Critias*, t. III, p. 107, c, de l'édition de Serrano, fait allusion aux tableaux de paysages, et prouve, comme déjà plusieurs l'ont fait remarquer, que ce genre de peinture était en usage chez les Grecs dès long-temps avant l'époque d'Alexandre. Mais à Rome les tableaux de paysage furent en grande vogue sous Auguste ; et Ludius, selon Pline, liv. XXXV, § 37, se distingua beaucoup dans ce genre. Parmi les morceaux qui nous sont restés, on doit citer principalement le *Nymphée* du Musée Barberin, publié par Bellori, et un paysage trouvé dans un faubourg de la voie Appia, qui fut publié par Winckelmann, *Monum. ined.*, n. 208. Nous voyons dans les *Antiquités d'Herculanum* beaucoup d'ornemens et de vignettes, qui enrichissent ce bel ouvrage, nous représentant des peintures antiques de paysages. Les grands maîtres du XVI siècle, et surtout Raphael, Jules Romain et les Zucchari, ont souvent joint des tableaux de paysages à leurs riches compositions d'arabesques, ou, comme nous disons vulgairement, de *grotteschi*, dont ils ornaient les salles des riches palais.

Déesse des champs, soit Cérès, soit Libera ou Palès. Elle est placée sans aucun piédestal devant un autel, près duquel on voit des flambeaux éteints, et des flûtes jetés à terre, restes ou vestiges d'une fête et d'un sacrifice champêtre. La couronne de feuilles naturelles, dont est ornée la tête de la divinité, modelée en terre, est un autre reste de la cérémonie. Un peu en arrière est un petit toît, ou une table inclinée, soutenue par un pilastre isolé; il paraît destiné à garantir de la pluie les instrumens de la fête qu'on y voit suspendus; qui sont un tambourin et un thyrse. Le choix et le ton des couleurs rendent ce tableau fort agréable; et la simplicité de la composition ne pouvait que faire valoir le bel effet de cette mosaïque, qui se trouve encadrée dans le centre d'un pavé lisse, et d'une seule couleur.

INDICATION DES MONUMENS

CITÉS DANS LE COURS DES EXPLICATIONS, *et représentés dans les deux planches suivantes* A *et* B.

PLANCHES DE SUPPLÉMENT.

A.

Les hiéroglyphes tracés sur la tunique, sur le tablier, sur une chapelle, sur un pilastre, ou *pastophorium*, sur la plinthe, etc., de la *Pastophore*, expliquée à la pl. VI, sont exactement recopiés dans ces planches supplémentaires. L'indication suivante distingue ceux qui sont gravés sur chacune des parties de la statue dont il est parlé ici.

Pl. A. I, *num.* 1. Hiéroglyphes gravés sur la figure que l'on voit, à son manteau, ou tablier, et sur le pilastre qui soutient son dos.

a, *b*, *c*, *d*. Pilastre.

e, *f*, *g*, *h*. Côté droit du manteau placé sous le bras droit de la figure.

i, *k*, *l*, *m*. Sur la manche droite de la tunique.

n, *o*, *p*, *q*. Côté gauche du manteau, sous le bras droit de la figure.

r, *s*, *t*, *u*. Sur la manche gauche de la tunique.

Pl. A. II, *num.* 2. Hiéroglyphes gravés sur la partie extérieure du *pastum* ou petite chapelle que la figure porte.

a, *b*, *c*, *d*. Sur le plan supérieur horisontal.

b, *e*, *f*, *c*. Sur le devant de la chapelle autour de la cavité où est le simulacre.

g, *h*, *i*, *b*. Sur le côté droit.

c, *k*, *l*, *m*. Sur le côté gauche.

n, *o*, *p*, *f*, *q*, *r*. Sur les trois côtés du pilastre ou *pastophorium* qui supporte la chapelle.

s, *t*. Hiéroglyphes gravés sur la partie verticale unie, qui est entre le pied droit de la figure, le pilastre qui soutient la chapelle, et la plinthe, au côté marqué où ils n'entraient pas.

Pl. A. III, *num.* 3. Hiéroglyphes gravés sur le plan horizontal de la plinthe sur laquelle est posée la figure, et autour de ses pieds.

a, *b*, *c*, *d*. Du côté du pied droit.

e, *f*. Du côté du pied gauche.

B.

B. I, *n.* 1, 2; B. II, *n.* 3, 4, 5. On voit sous ces cinq numéros les Amours, ou plutôt les Génies Bacchiques, dont sont ornés les côtés des autels qui soutiennent les candélabres gravés dans les planches XXXIX et XL.

Le candélabre de la planche XXXIX, indépendamment de l'enfant qui tient un panier de fruits dans la main gauche (ce bas-relief est gravé sur la même planche), a sur un autre côté

le bas-relief dessiné ici, pl. B. I, n. 1. Le Génie Bacchique qu'on y voit représenté a les mêmes attributs que l'on trouve souvent dans les mains des Faunes. De la main gauche, qu'il a élevée, il tient des grappes de raisins, et dans la droite est le *pedum* ou bâton pastoral.

Le bas-relief de la troisième face est tout-à-fait effacé.

L'autre candélabre correspondant, présente sur un côté un bas-relief semblable à celui que l'on voit gravé sur la pl. XXXIX. Un des côtés est aussi effacé. Sur la troisième face est le bas-relief qu'offre la pl. B. I, *n.* 2. Le Génie a une corne d'abondance pour attribut. Ce qui rend cet emblême digne d'être remarqué, c'est que la corne ne paraît pas être celle d'un bœuf. Sa surface n'est pas lisse, ni sa forme ronde, elle est au contraire raboteuse, et présente des angles, à-peu-près comme les cornes d'un bouc. Il n'y a pas de doute que l'artiste a voulu indiquer que cette corne d'abondance n'est pas celle d'Acheloüs changé en taureau, mais plutôt celle de la chèvre Amalthée. Une telle corne convient mieux à un Génie de cette divinité, à laquelle on offrait pour victime un chevreau.

Le candélabre de la pl. XL, présente d'un côté un bas-relief semblable à celui qui a été décrit dernièrement; le bas-relief du second côté se trouve dans la pl. XL. Le *n.* 3 de la pl. B représente le bas-relief qui est dans le dernier côté. L'enfant tient de la main gauche un oiseau; dans sa

droite il a une grappe de raisin. Nous avons vu ailleurs que souvent les anciens sculpteurs ont représenté des enfans qui jouent avec diverses sortes d'oiseaux.

Le candélabre qui correspond à celui de la pl. XL a une face aussi dont le bas-relief n'est pas différent de celui qui est dessiné sur la même planche. Celui qui orne le second côté est plus curieux; nous en donnons le dessin, pl. B II, *n.* 4. Le Génie est occupé à se ceindre la tête d'un ruban ou *diadème*: ainsi il imite le célèbre *Diadumène* ou athlète qui se bande le front, ouvrage de Polyclete, dont il existait une ancienne copie en marbre, très-bien conservée, dans les jardins du palais Farnèse sur le mont Palatin. On la voit dans le recueil qui a pour titre: *Insigniores statuarum Urbis Romæ icones*, n. 74. Winckelmann, à qui cette observation n'a pas échappé, a produit une belle preuve de sa conjecture dans une figure semblable, sculptée sur le cippe d'un personnage mort qui s'appelait Diadumème; et elle semblait faire allusion à ce nom. Ce cippe, si intéressant pour l'Histoire de l'Art, est à présent dans le Musée du Vatican. Il était du temps de Winckelmann à la *villa* Sinibaldi, comme il nous l'apprend dans une note qu'on trouve dans le liv. IX, chap. II, § 16 de l'*Histoire de l'Art,* édit. de Rome. Le célèbre antiquaire ne manque pas d'indiquer dans la dite note le bas-relief que nous examinons à présent, et d'autres semblables de la *villa* Pinciana qui

sont cités dans la description de M. Lamberti (*Sculture della villa Borghese*, tome II, p. 12).

Enfin le *n.* 5 de la même plan. B. II représente le bas-relief qui est sur la troisième face du même candélabre. L'enfant a, comme le Génie de la vendange et de l'automne, des raisins dans une main, et dans l'autre un panier de fruits.

Pl. B. III, *n.* 6; B. IV, *n.* 7, 8. On voit représentés sous ces trois numéros 6, 7, 8, les bas-reliefs qui ornent les trois faces de l'autel triangulaire, ou base du candélabre conservé dans la Galerie de Dresde (Leplat, *Recueil des marbres antiques de la Galerie de Dresde*, pl. 3). On a parlé de ce rare monument dans le discours de la pl. XXXVII, et on y a rapporté quelques opinions de M. Becker, qui en a donné nouvellement l'explication; ces opinions nous ont paru peu vraisemblables. Au *n.* 6 de la pl. B. III on voit un prêtre, ou un prophète de l'oracle de Delphes, qui tient dans sa main, comme le Chrysès d'Homère, le sceptre de son Dieu; il est accompagné d'une prêtresse, ou d'une femme destinée au service du temple. Tandis que le prophète éleve la main droite en signe d'exclamation, peut-être en entonnant le *io pæan*, la prêtresse accomode sur la petite coupe d'un candélabre un paquet de branches d'arbres résineux liées ensemble. Le candélabre est lui-même orné de bandelettes ou *thaeniae.* On reconnaît dans le *n.* 7 de la pl. B. IV la forme de l'arc des

Scythes entre les mains d'Hercule; cet arc que Becker a pris pour un serpent. Enfin le bas-relief *n.* 8 de la même pl. B. IV représente la même prêtresse qui orne de rubans un trépied élevé sur une petite colonne. C'était ainsi qu'on plaçait ordinariament les objets qu'on consacrait comme *anathèmata* ou *donari*. Le prêtre ou l'*aeditimus* tient une espèce de balai formé de petites branches, de même que l'Hyon décrit par Euripide, et qui était aussi prêtre du temple de Delphes.

Pl. B. V. Le dessin sous le *num.* 9 de cette planche représente un trépied en marbre, ou plutôt un autel rond, ayant la forme d'un trépied Il était autrefois dans le palais Chigi (peut-être celui qui est près de l'église des saints Apôtres, et maintenant palais Odescalchi). Ce dessin se trouve dans une très-rare collection qui appartenait à M. de Colbert, et qui est actuellement dans la bibliothèque de l'Institut de France. On en a parlé dans le discours de la pl. XLII.

Pl. B. V, *n.* 10. Nous donnons sous ce numéro le plan très-bizarre de l'autel quadrangulaire à huit pieds, et en forme de trépied, que l'on trouvera dans la plan. XLII. Ce plan avait été publié la première fois par le chev. G. Piranesi, *Antichità d'Albano*, etc., pl. 8.

Pl. B. V, *n.* 11. Ce numéro offre le dessin d'une médaille, inédite, en argent, et de la même dimension. Elle provient du riche médaillier de M. d'Harmand, chef des *Relations commerciales*

au Ministère des *Relations extérieures*. D'un côté est le bouclier Béotien dans sa forme ordinaire. De l'autre côté est Hercule nu qui enleve le trépied, et qui tient sa massue levée comme pour combattre. L'épigraphe qu'on y lit est ΘΕΒΑΙΟΝ peut-être pour ΘΗΒΑΙΩΝ, (*Thebanorum*), à moins qu'on ne veuille admettre qu'on a laissé par ellipse le nom neutre *numisma*, et que l'on doive expliquer la légende comme s'il y avait *numisma Thebanum*. L'épigraphe, de même que l'empreinte, est renfermée dans une cavité *incusa* de figure carrée.

En réfléchissant sur la singularité du sujet et sur le motif qui peut avoir engagé les Thébains à faire graver sur les empreintes des monnoies une action sacrilège du demi-Dieu leur compatriote, j'éprouve quelques doutes, avant de former des conjectures sur la circonstance qui a pu donner lieu à frapper cette monnoie. J'ai été persuadé que certainement elle le fut dans un temps où il y avait guerre entre Thèbes et Delphes, entre les Béotiens et les Phocéens. Mais si je considère cependant la guerre sacrée qui exista pendant tant d'années entre ces deux nations, il me paraît impossible que cette médaille ait été fabriquée dans cette circonstance. Les Thébains faisaient la guerre aux Phocéens, parce que ceux-ci s'étaient emparés des richesses du temple de Delphes, et le prétexte était de venger ce sacrilège. Comment auraient-ils donc dans cette occasion voulu reproduire sur une de leurs mon-

noies la représentation d'un pareil sacrilège commis par leur Hercule? Je crois donc que cette médaille doit se rapporter à des temps d'une guerre plus ancienne, laquelle s'alluma entre les Thébains et les Phocéens vers l'an 394 avant l'ére chrétienne, 360 de Rome. Pausanias parle fort-au-long de cette guerre au chap. 9 du livre III, pendant laquelle mourut Lysandre.

Les Thébains irrités contre les Phocéens purent se vanter dans cette occasion de l'ancienne inimitié d'Hercule contre les prêtres du temple de Delphes, et paraître vouloir se venger en même temps des offenses nouvelles et de celle qu'avait reçu à Delphes leur héros. Si cette conjecture est vraisemblable, nous serions parvenus à connaître l'époque de cette médaille très-ancienne. Le mérite de l'art, que l'on remarque dans la gravure de cette figure, ne peut former une objection contre l'opinion que nous avançons; car Phidias et son école avaient dès ce temps-là porté les arts à une très-grande perfection.

Nota. Nous avions promis, dans les notes du discours de la planche XXXVII, de publier ici les peintures d'un vase grec exécutées dans le genre dit étrusque, et qui sont très-rares eu égard au sujet. Elles représentent la réconciliation d'Apollon et d'Hercule après la dispute née pour le trépied, réconciliation qui fut opérée par le moyen de diverses autres déités. M. Zoëga a parlé de ce beau vase dans le second tome des

Bas-reliefs, p. 101, note 12. Le possesseur de ce vase l'ayant déjà fait graver avec beaucoup d'exactitude, parmi d'autres vases curieux de sa belle collection, nous avons pensé qu'il était inutile d'en donner une autre copie dans cette planche.

FIN DU SEPTIÈME ET DERNIER VOLUME
DU MUSÉE PIE-CLÉMENTIN.

TABLE DES PLANCHES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

Planc. 31, 1. Génisse, 2. Taureau.
» 32, 1. Bouc sauvage de marbre rouge antique, 2. Truie d'Albe allaitant.
» 33. Agneau égorgé sur un autel.
» 34. Taureau à genoux, et vase orné de bas-reliefs.
» 35. Vase di bazalte.
» 35, *a.* Frise en marbre formée par des enfans et des *encarpes.*
» 36. Vase cinéraire d'albâtre oriental.
» 37. Grand candélabre orné de bas-reliefs représentant la dispute d'Apollon et d'Hercule.
» 38. Candélabre bacchique.
» 39. Candélabre en balustre.
» 40. Candélabre.
» 41. Trépied d'Apollon.
» 42. Trépied d'Apollon, ou autel carré fait en forme de trépied.
» 43. Pomme de pin en bronze placée sur un chapiteau composite.
» 43, *a.* Chapiteau composite.
» 43. *b.* Chapiteaux composites.
» 44. Trône de Bacchus.
» 45. Trône de Cérès.
» 46. Pavé de mosaïque trouvé dans les thermes d'Otriculum.
» 47. Pavé de mosaïque trouvé à Tusculum.
» 48. Pavé en mosaïque avec des masques et orné d'une frise.
» 49. Mosaïque avec un masque de Bacchus.
» 49, *a.* Mosaïque avec un masque d'Apollon.
» 50. Petit tableau en mosaïque imitant un paysage peint.
» A. I. 1. Hiéroglyphes gravés sur le manteau et sur le pilastre auquel est appuyé le dos de la Pastophore de la pl. VI.
» A. II. 2. Hiéroglyphes sur la partie extérieure de la petite chapelle soutenue par la même Pastophore.
» A. III. 3. Hiéroglyphes sur la plinthe de la même.
» B. I. 1. 2. Génies bacchiques.
» B. II. 3, 4, 5. Génies bacchiques.
» B. III. 6. Prêtre et Prêtresse.
» B. IV. 7. Hercule avec l'arc scythe.
» B. IV. 8. Prêtresse et Édile.
» B. V. 9. Trépied de marbre.
» B. V. 10. Plan d'un autel quadrangulaire.
» B. V. 11. Médaille de Thebes.

40 + 2



APOLLO

Apollon



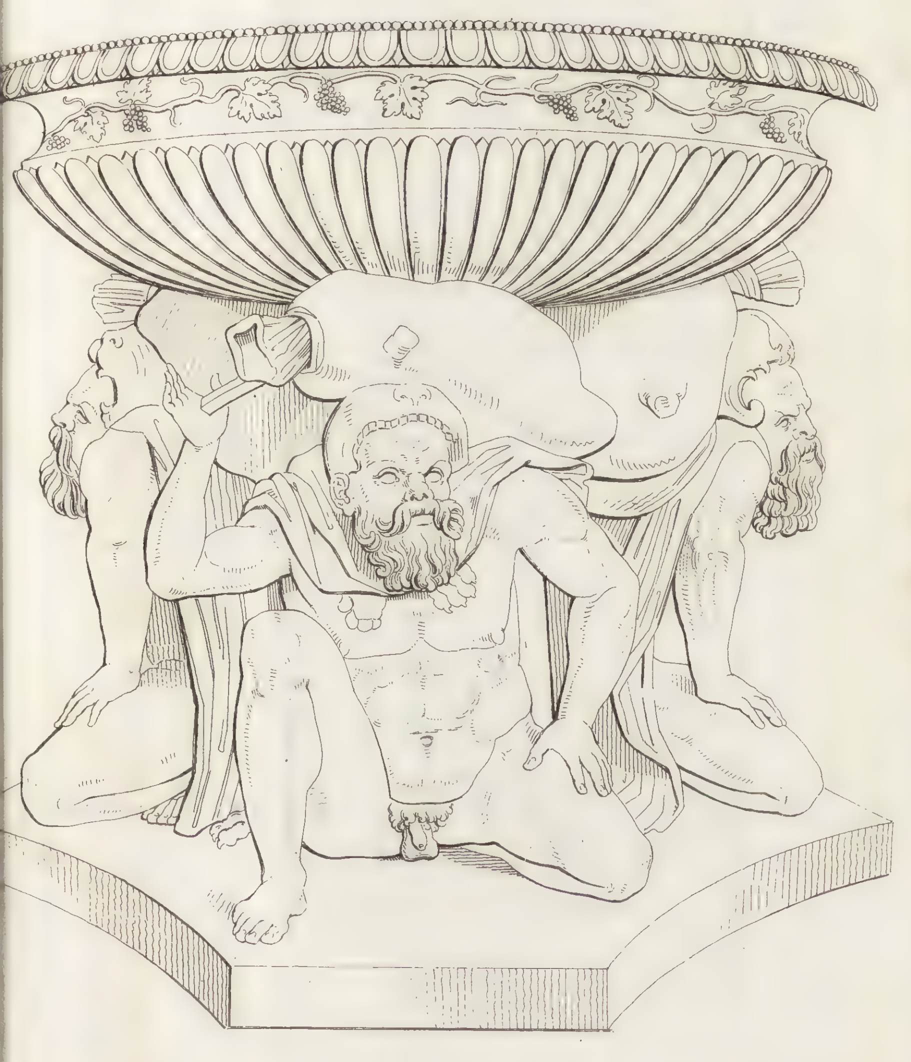
BACCO IN ABITO FEMMINILE

Bacchus en habit de famme



SILENO CON OTRE AD USO DI FONTE

Silène avec un outre servant de fontaine



SILENI CHE SOSTENGONO UNA FONTANA

Silènes qui soutiennent une fontaine



ISIDE SALUTARE

Isis Salutaris



TALAMEFORA DI BASALTE

Talaméphore en Basalte

GRUPPO MITRIACO | *Groupe Mythriaque*

Back of
Foldout
Not Imaged



BARBARO IMPIEGATO AD USO DI SOSTEGNO

Barbare servant de Support



NIDI DI BAMBINI | Nid d'enfans

Back of
Foldout
Not Imaged



LE NINFE CON DIANA ERCOLE E SILVANO

Nymphes avec Diane, Hercule et Sylvain

Back of
Foldout
Not Imaged



GRAN SARCOFAGO DI PORFIDO

Grand Sarcophage de porphire

Back of
Foldout
Not Imaged



BASSIRILIEVI LATERALI DELL' ANZIDETTO SARCOFAGO

T. XII. b



Bas-reliefs latéraux du précédens Sarcophage.



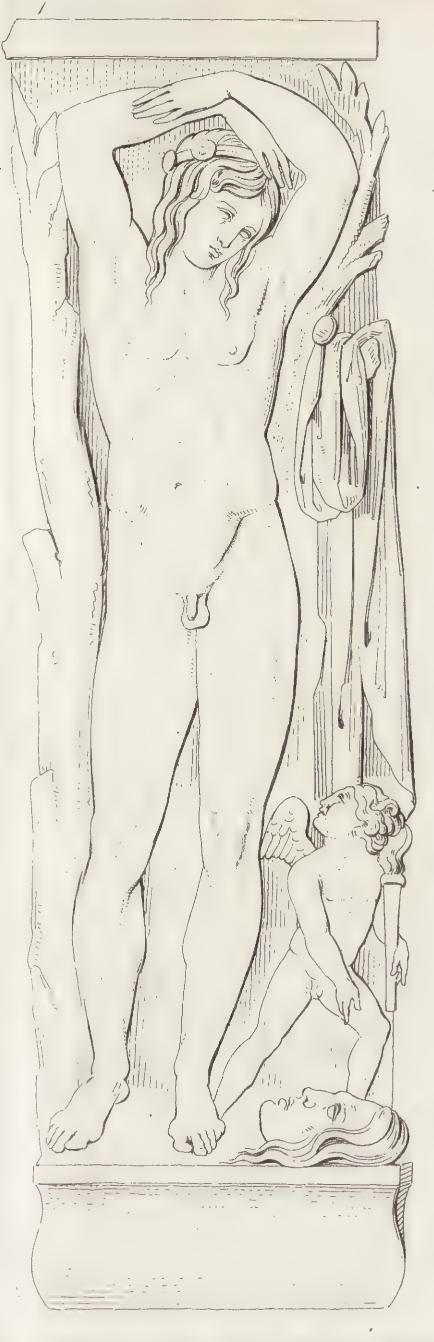
LATO POSTERIORE DEL DETTO SARCOFAGO

Côté postérieur du même Sarcophage



SARCOFAGO CON GENJ SIMBOLEGGIANTI LA MORTE

Sarcophage avec des Génies symboles de la mort



BASSIRILIEVI DEGLI ANGOLI DELL'ANTECEDENTE SARCOFAGO

2



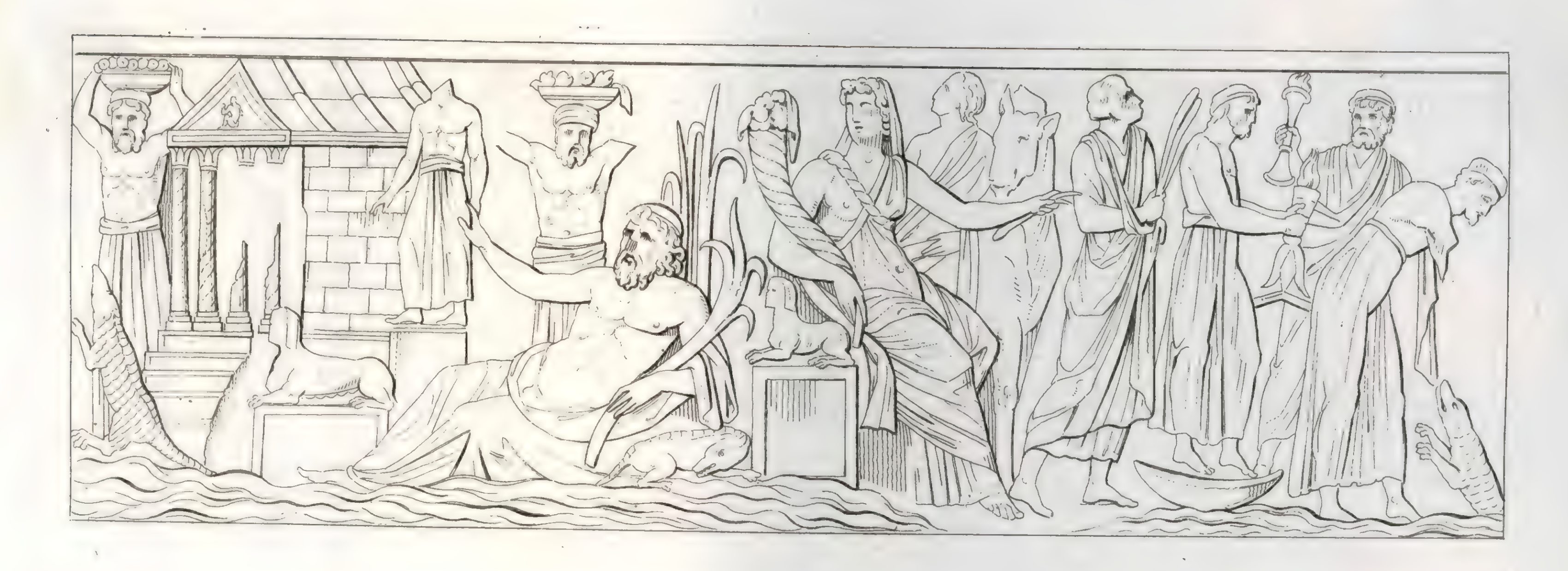
Bas-reliefs des angles du Sarcophage précédent.



ARA ROTONDA CON DIVINITÁ E CERIMONIE EGIZIANE

Autel circulaire, avec des divinités et des cérémonies Égyptiennes

Back of
Foldout
Not Imaged



BASSORILIEVO DELL' ARA ANTECEDENTE

Bas-relief de l'Autel précédent

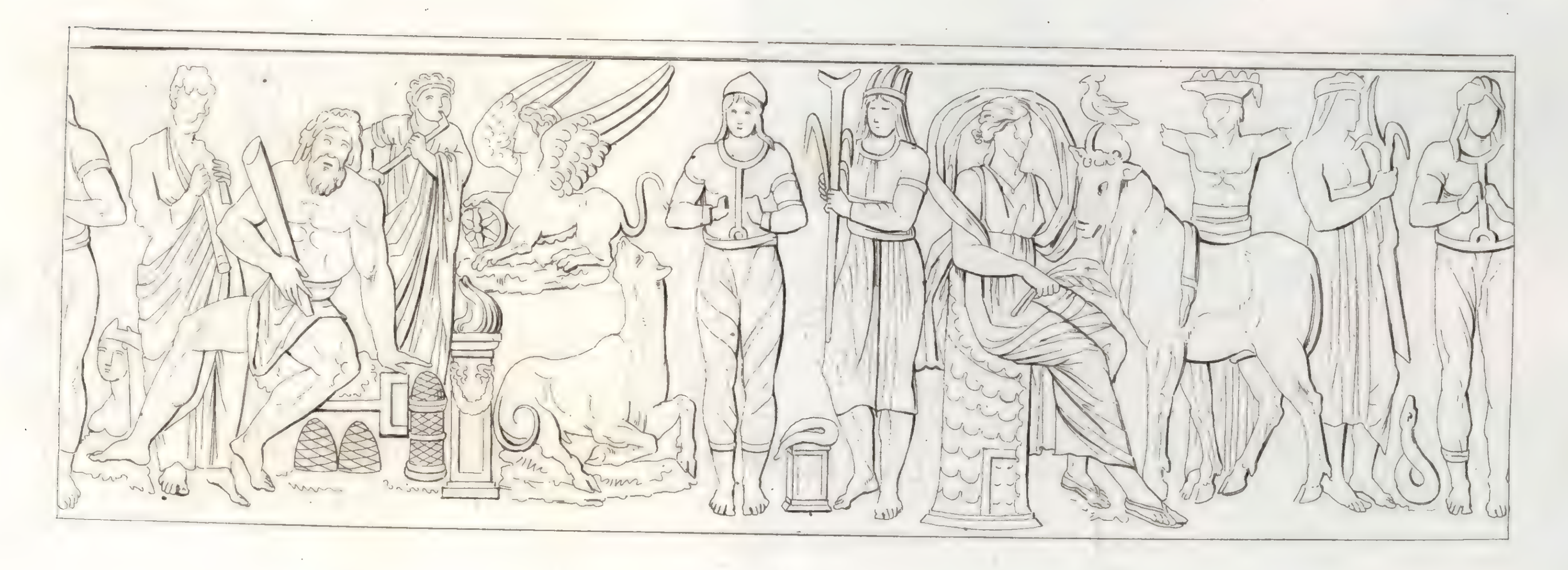
Back of
Foldout
Not Imaged



ARA ROTONDA CON IMMAGINI EGIZIANE

Autel circulaire avec des figures Égyptiennes

Back of
Foldout
Not Imaged



BASSORILIEVO DELL' ARA ANTECEDENTE

Bas-relief du précédent Autel

Back of
Foldout
Not Imaged



I DONI DI MEDEA | *Les présens de Médée*

Back of
Foldout
Not Imaged



DIDONE ED ENEA

Didon et Enée

Back of
Foldout
Not Imaged



SACERDOTESSA DI CIBELE

Prêtresse de Cybèle



PFGALATEAT

SACERDOTESSA D' ISIDE

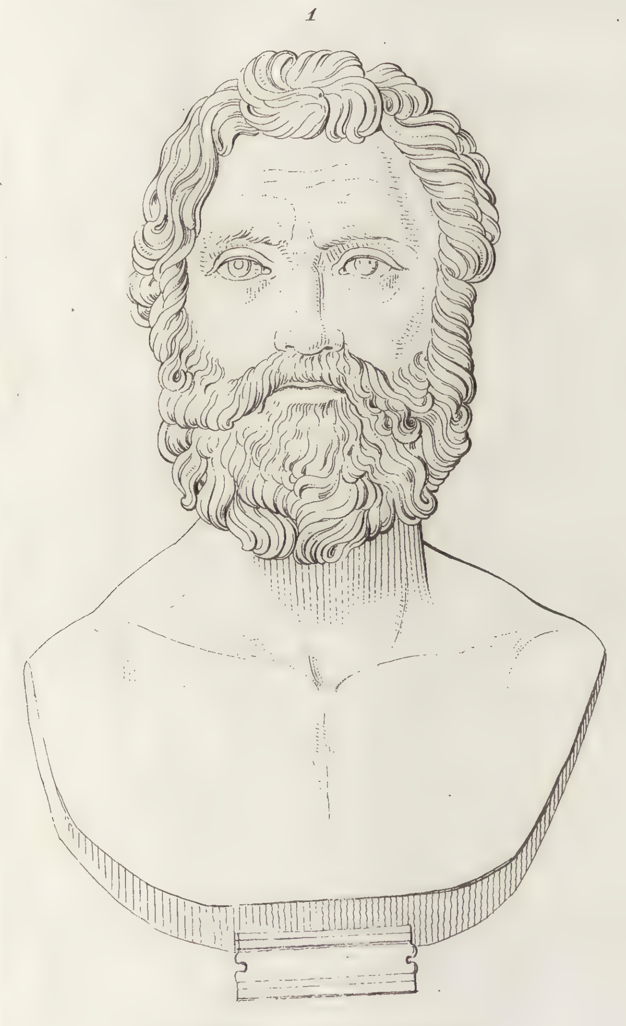
Prêtresse d'Isis



ANNIO VERO CESARE

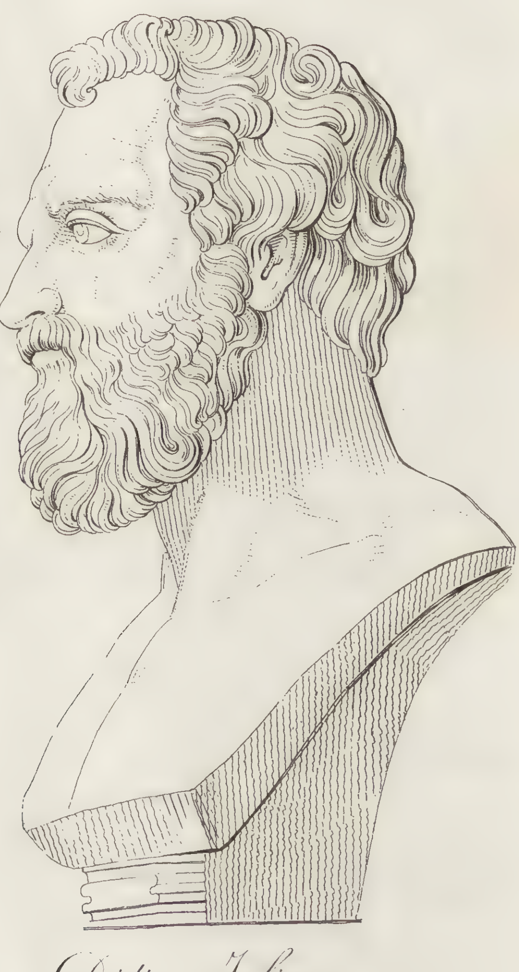
Annius Verus Cesar

Mus Vol. 7.

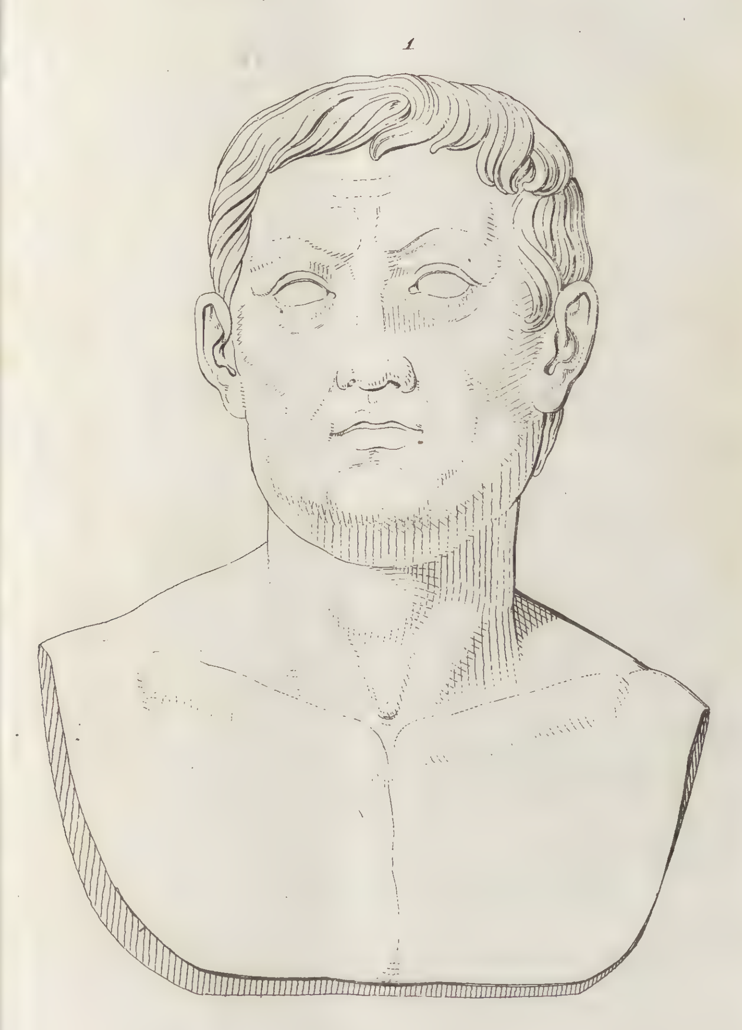


DIDIO GIULIANO



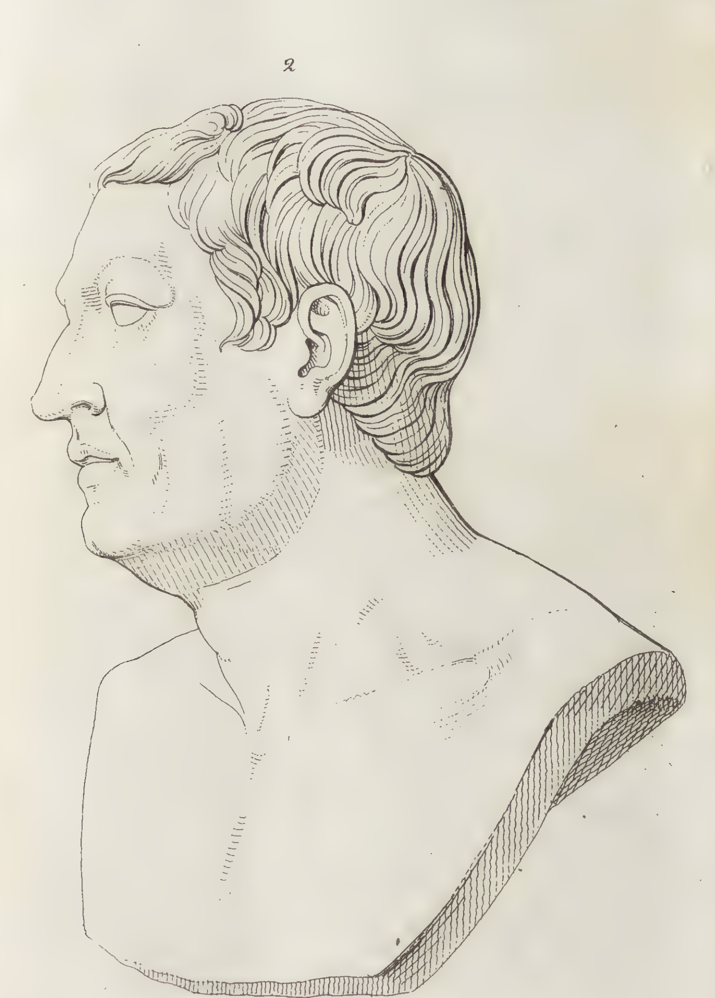


Didius Iulianus



BUSTO INCOGNITO D' UN ORATORE

2



Buste inconnu d'un Orateur

Mus. Vol. 7.



PERSONAGGIO ROMANO CON ELMO IN CAPO

2



Personnage romain avec un casque.

Mus. Vol. 7



TESTA DI VECCHIA

Tête de Vieille



MEZZE FIGURE SEPOLCRALI

Demi-figures d'un tombeau



GALLO

Coq



AQUILA

Aigle


PAVONE DI BRONZO | Paon en bronze.

Back of
Foldout
Not Imaged



PAVONE DI MARMO

Paon de marbre



CICOGNA

Cigogne



CICOGNA

Cigogne



LEONE

Lion

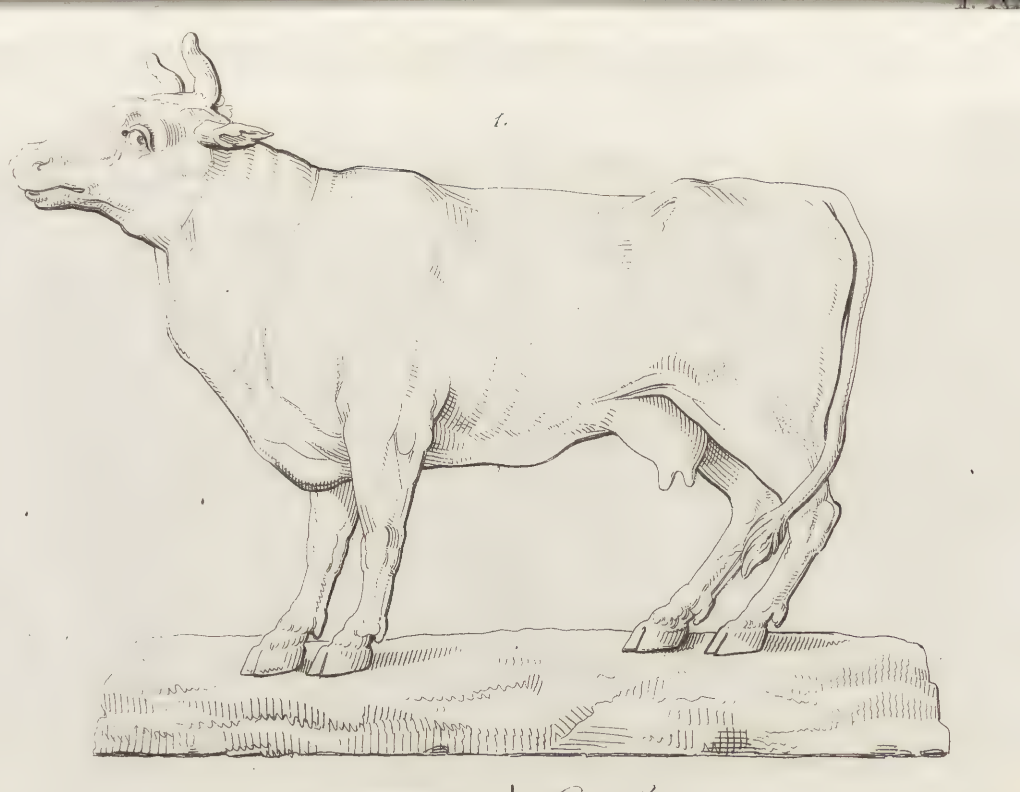


LEONE

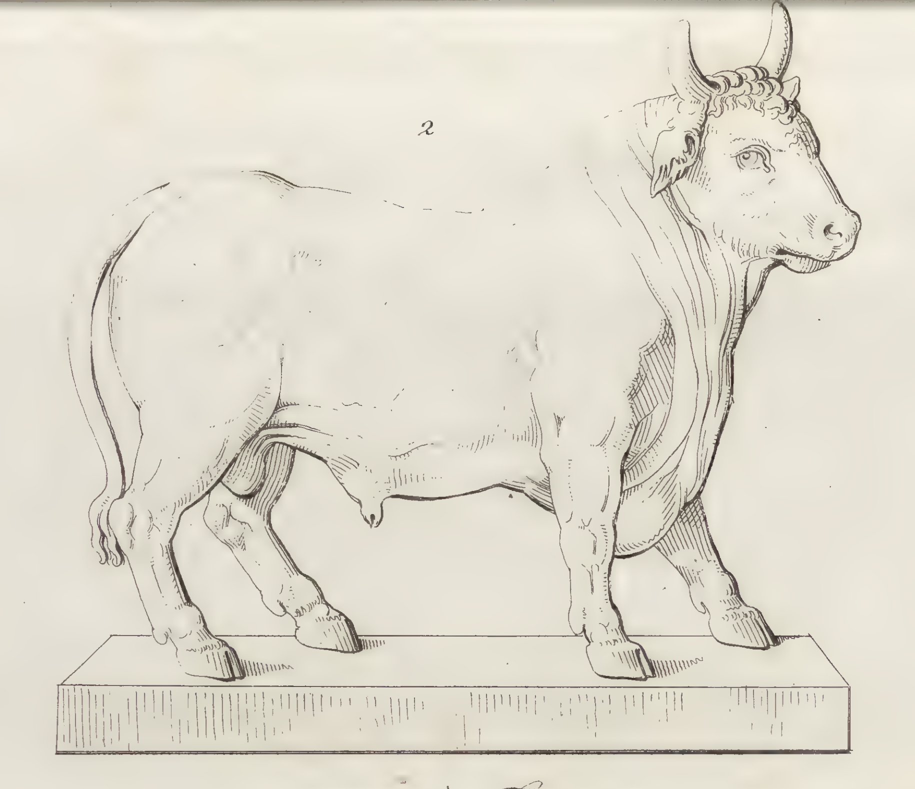
Lion



SACERDOTE CON VACCA | *Pretre avec une Vache*



GIOVENCA | *Génisse*



TORO | *Taureau*

1.



CAPRIO DI ROSSO ANTICO

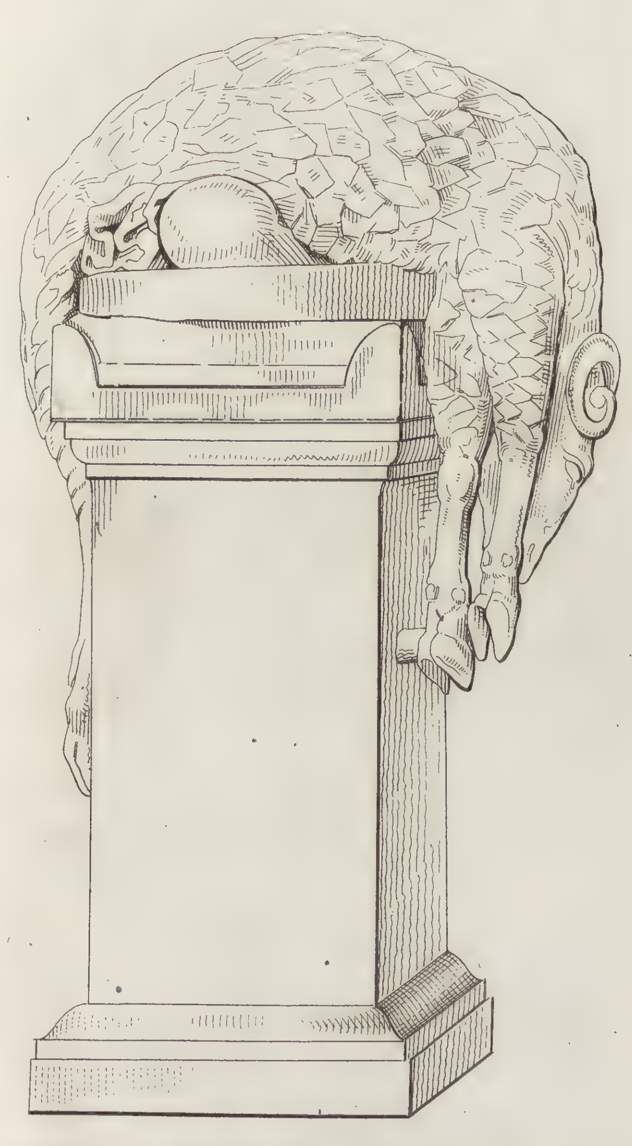
Chevreuil de marbre rouge antique

2.



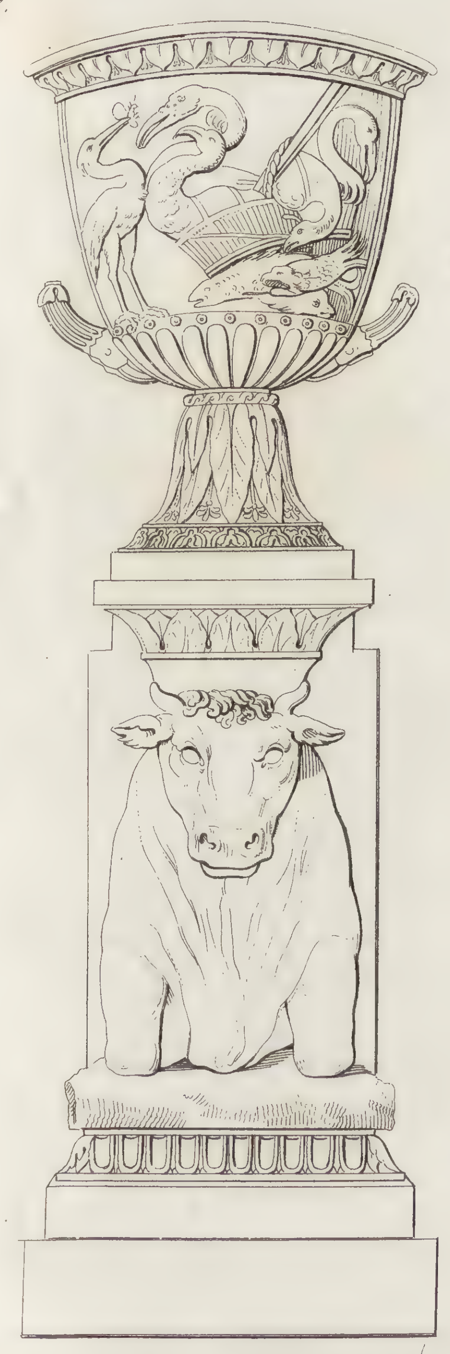
SCROFA LATTANTE

Truie allaitant



AGNELLO SVENATO SULL' ARA

Agneau égorgé sur un autel



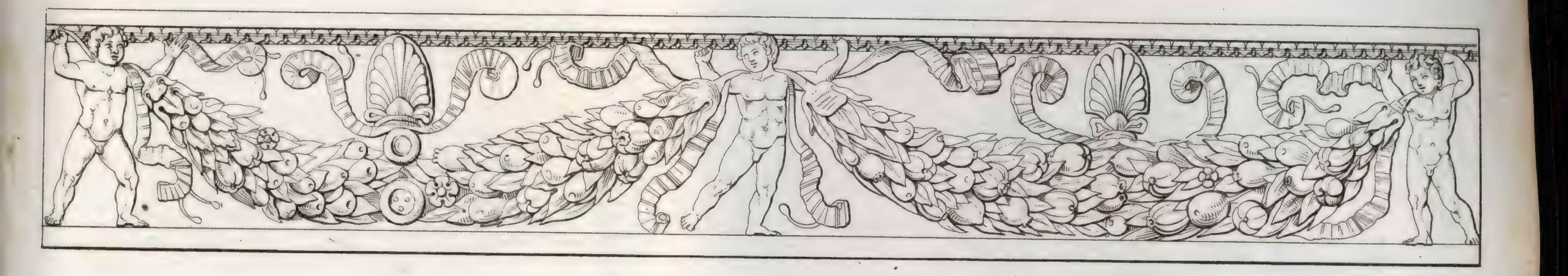
O GENUFLESSO E VASO ORNATO DI BASSIRILIEVI

Taureau à genoux, et Vase orné de bas-reliefs



VASO DI BASALTE

Vase de Bazalte

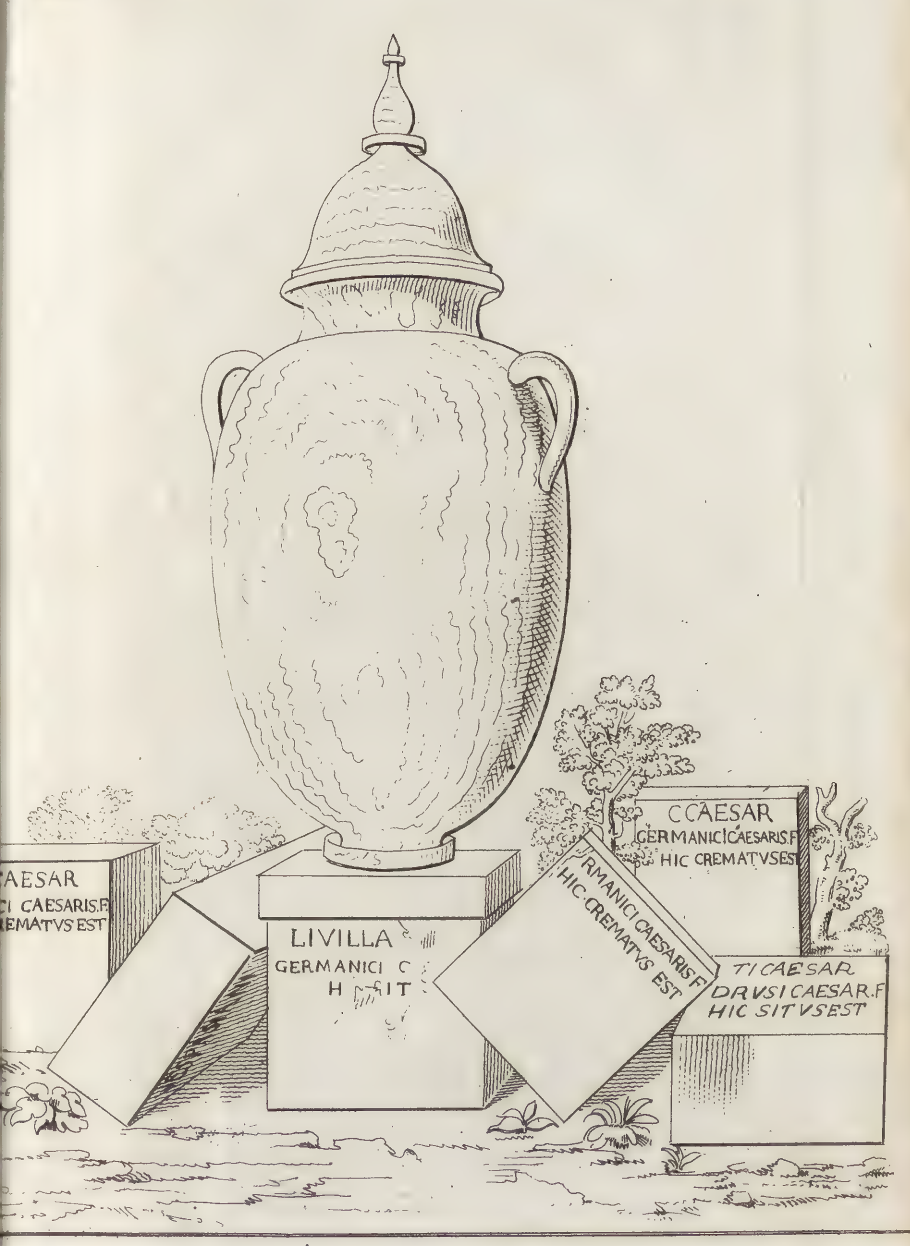


FREGIO DI MARMO COMPOSTO DI PUTTI ED ENCARPJ

Frise en marbre ornée d'enfans et de guirlandes

Back of
Foldout
Not Imaged

Mus. Vol. 7. T. XXXVI.

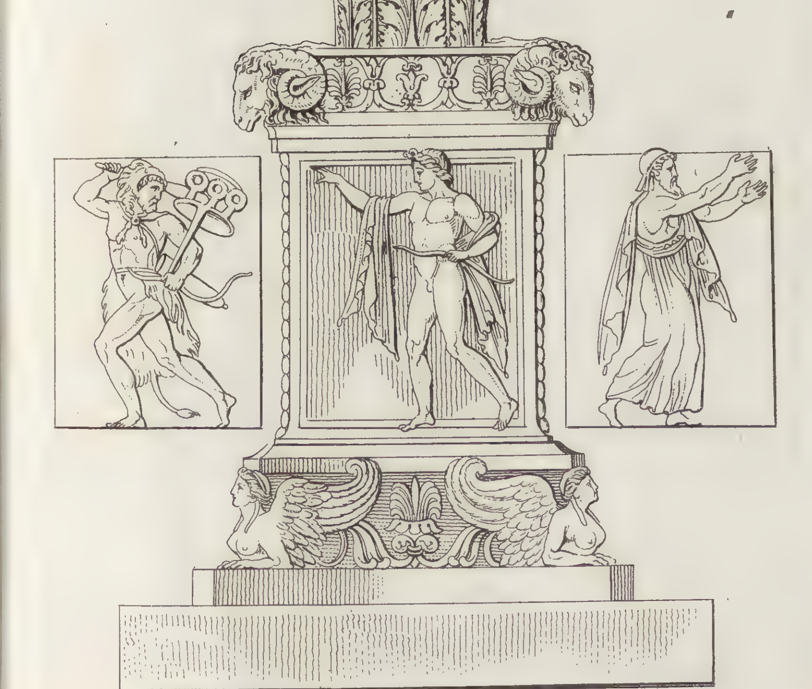


VASO CINERARIO D'ALABASTRO ORIENTALE

Vase cinéraire d'Albâtre Oriental

Mus. Vol. 7.

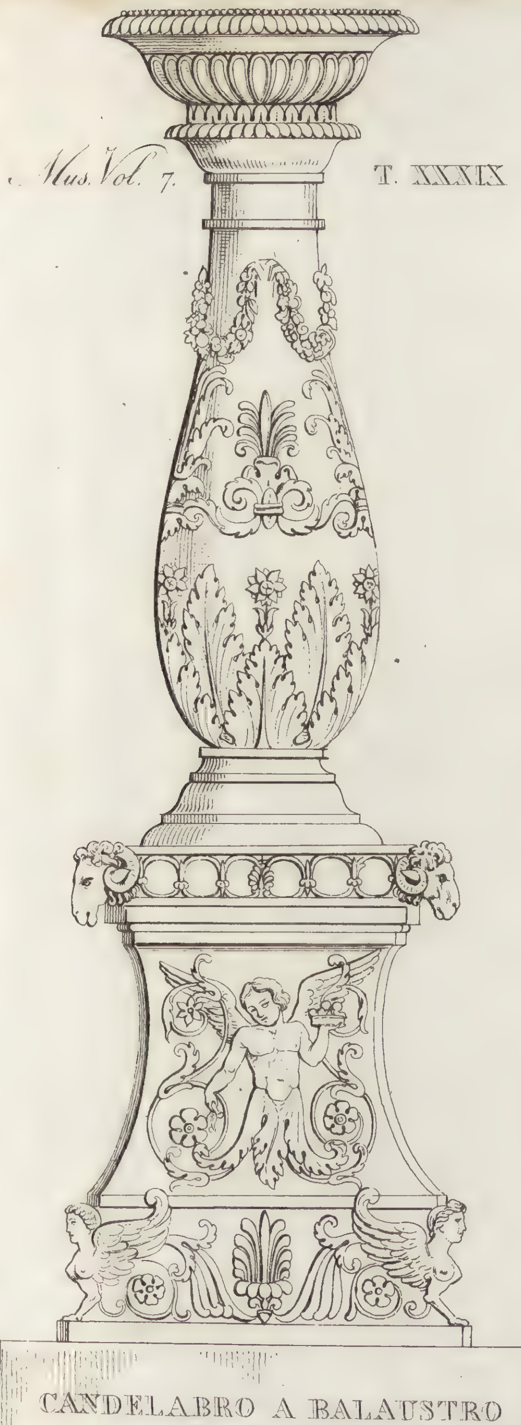
T XXXVII.



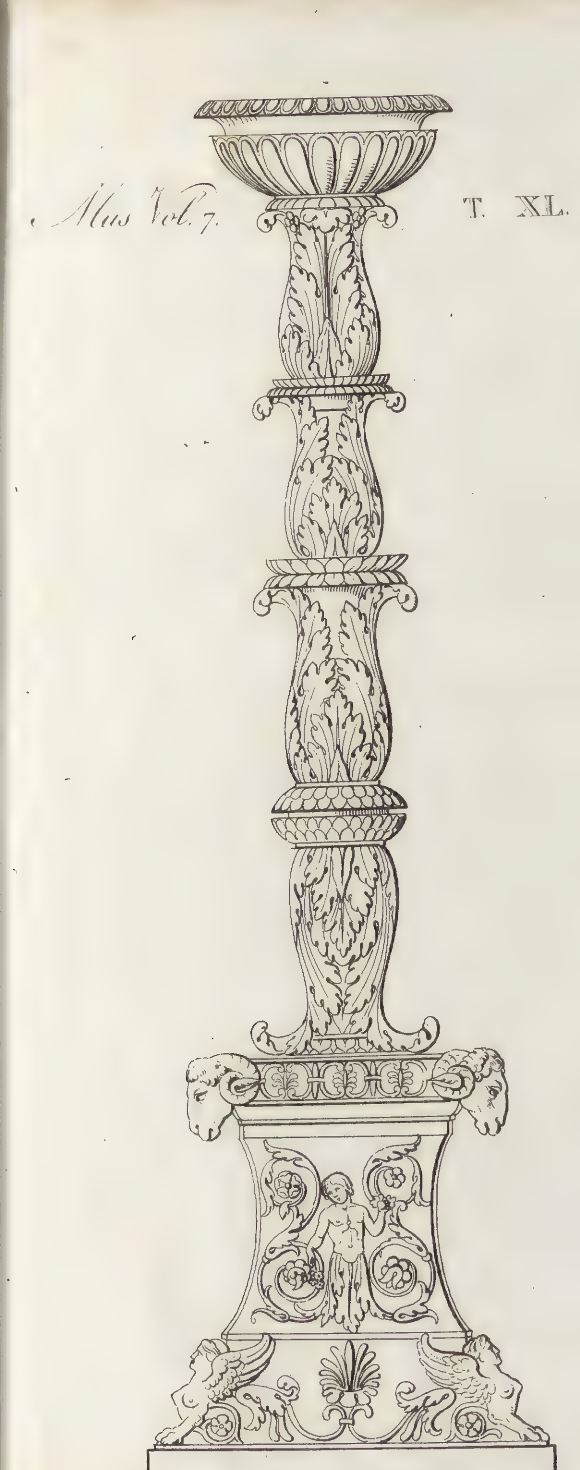
GRAN CANDELABRO | *Grand Candélabre*



Candélabre Bacchique



Candélabre en forme de Balustre



Candélabre

TRIPODE D'APOLLO

Trépied d'Apollon

TRIPODE D' APOLLO

Trépied d'Apollon



PINA DI BRONZO SU CAPITELLO COMPOSITO

Pomme de pin en bronze sur un Chapiteau composé

Mus. Vol. 7.



CAPITELLI COMPOSITI

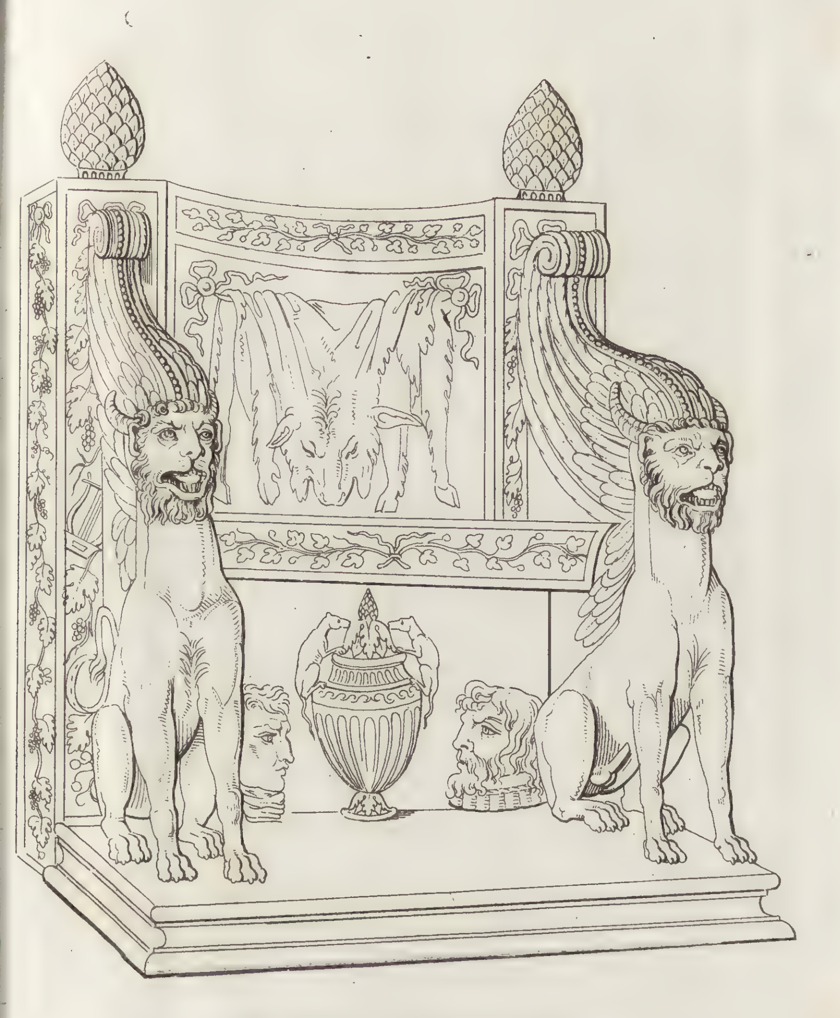


CAPITELLO COMPOSITO

Chapiteau composé



Chapiteaux composés



TRONO DI BACCO

Trône de Bacchus



TRONO DI CERERE

Trône de Cérès



PAVIMENTO DI MUSAICO TROVATO NELLE TERME D'OTRICOLI

Pavé en mosaïque trouvé dans les thermes d'Otriculum

Back of
Foldout
Not Imaged



PAVIMENTO DI MUSAICO TROVATO AL TUSCULO

Fragment d'une mosaïque trouvée à Tusculum

Back of
Foldout
Not Imaged



PAVIMENTO DI MUSAICO CON MASCHERE E FREGIO ATTORNO

Pavé en Mosaïque avec des masques, et orné d'une Frise

Back of
Foldout
Not Imaged



MUSAICO CON MASCHERA DI BACCO

Mosaïque avec un masque de Bacchus



MUSAICO CON MASCHERA D'APOLLO

Mosaïque avec un masque d'Apollon



QUADRETTO DI MUSAICO IMITANTE UNA PITTURA DI PAESI

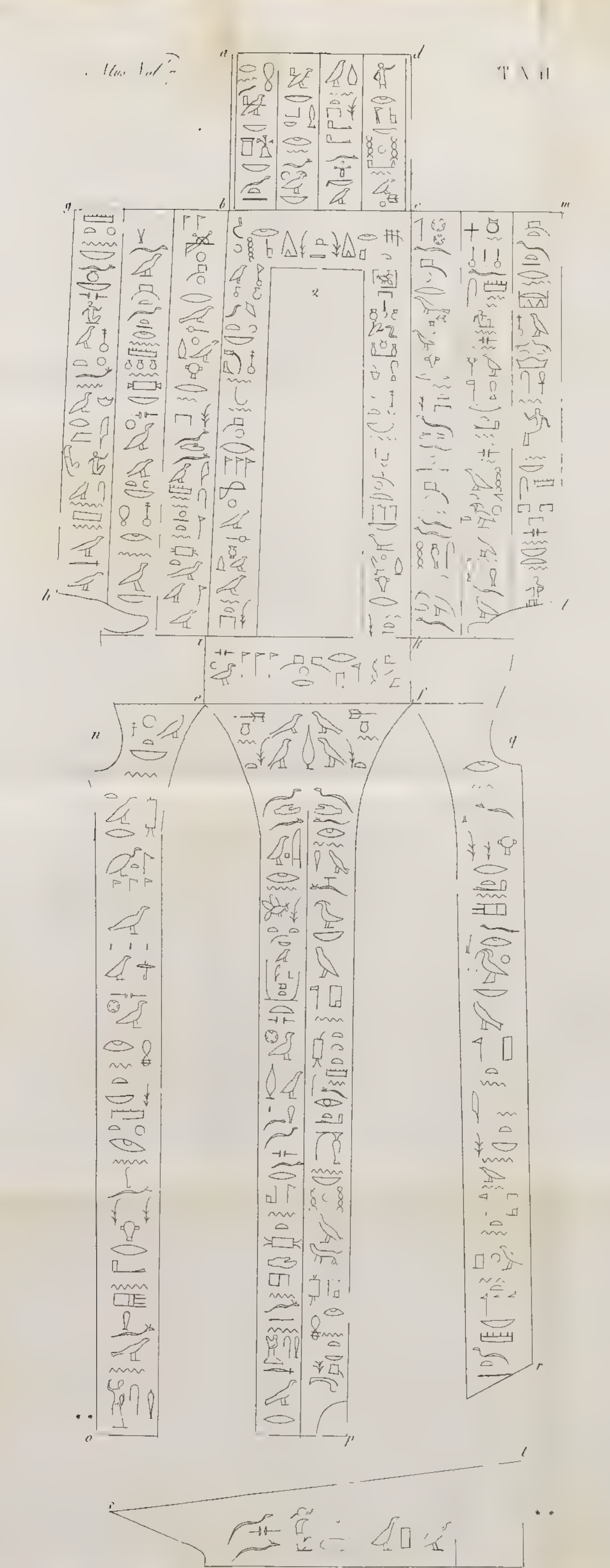
Tableau en Mosaïque représentant un paysage

Back of
Foldout
Not Imaged

GEROGLIFICI SEGNATI SUL MANTO E SUL PILASTRO DOVE S'APPOGGIA IL DORSO DELLA PASTOFORA DELLA TAV. VI

Hiéroglyphes gravés sur le manteau de la Pastophore et sur le pilastre qui soutient son dos

Back of
Foldout
Not Imaged



GEROGLIFICI SULLA PARTE ESTERIORE DELL' EDICOLA SOSTENUTA DALLA PASTOFORA

Hiéroglyphes de la partie extérieure du petit temple que tient la Pastophore

Back of
Foldout
Not Imaged



GEROGLIFICI SUL PLINTO DELLA PASTOFORA ANZIDETTA

Hiéroglyphes sur le plinthe de la Pastophore

Back of
Foldout
Not Imaged

1



2



GENJ BACCHICI

Génies Bachiques



GENJ BACCHICI | Génies Bacchiques

Back of
Foldout
Not Imaged





SACERDOTE E SACERDOTESSA

Prêtre et Prêtresse

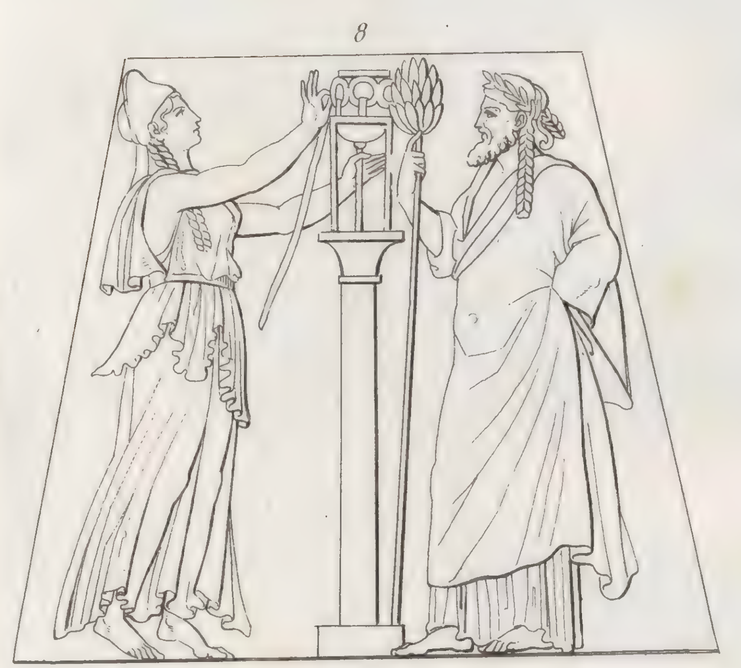
7



ERCOLE COLL' ARCO SCITICO

Hercule avec un arc Scythe

8

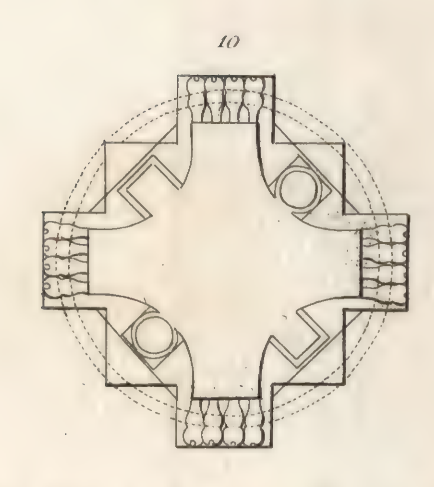


SACERDOTESSA - EDITUO

Prêtresse Edile

Back of
Foldout
Not Imaged

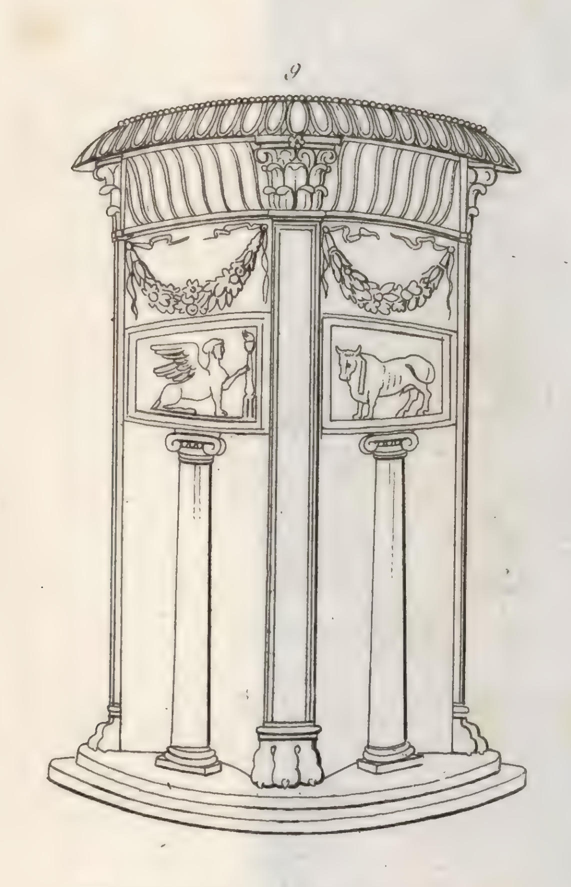
10



PIANTA D UN ARA QUADRANGOLARE

Plan d'un Autel quadrangulaire

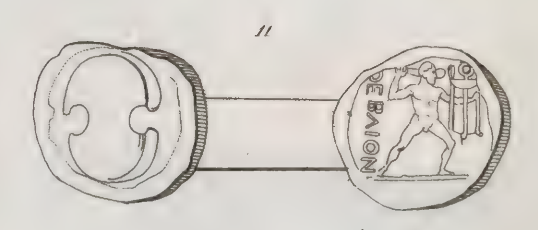
9



TRIPODE MARMOREO

Trépied de Marbre

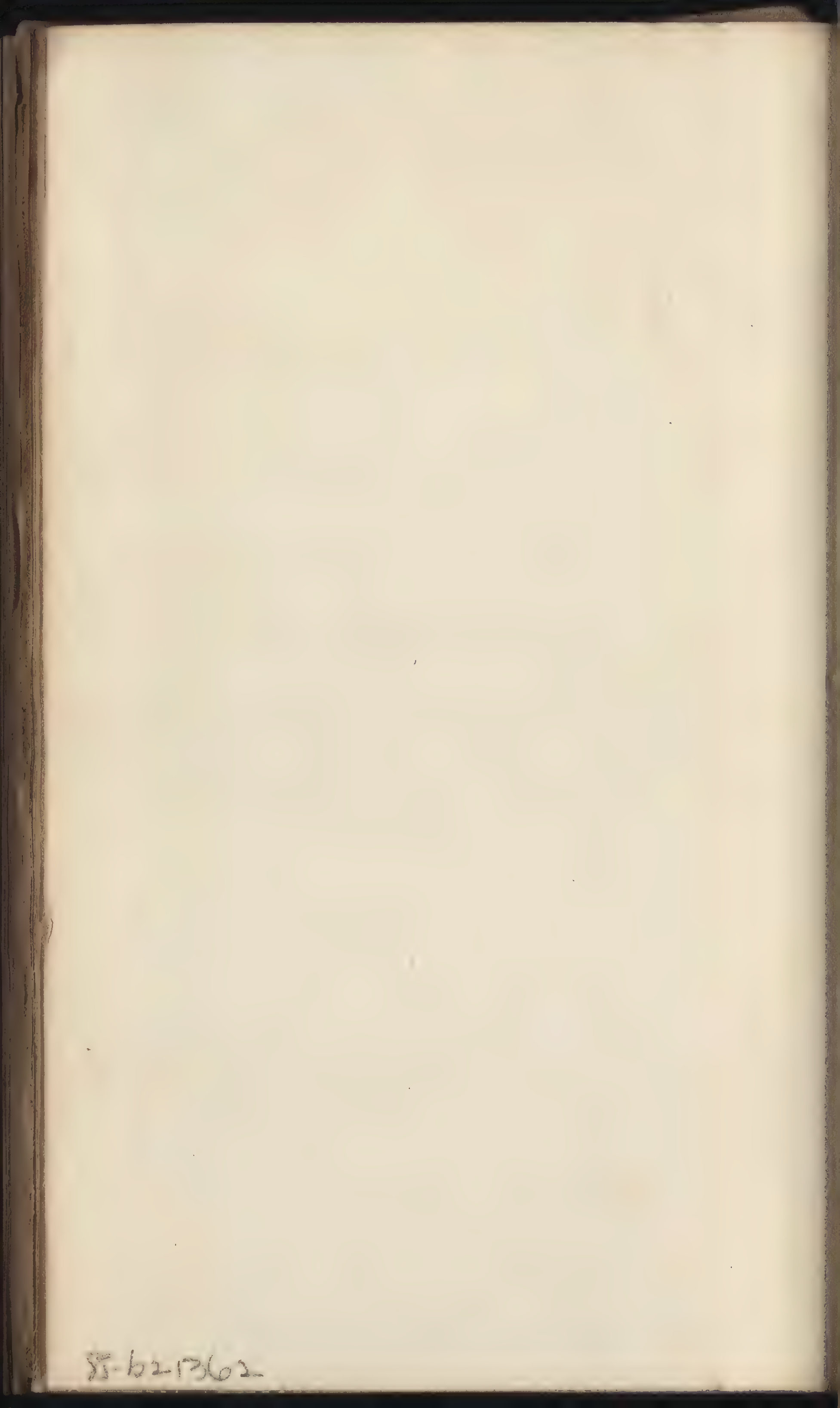
11

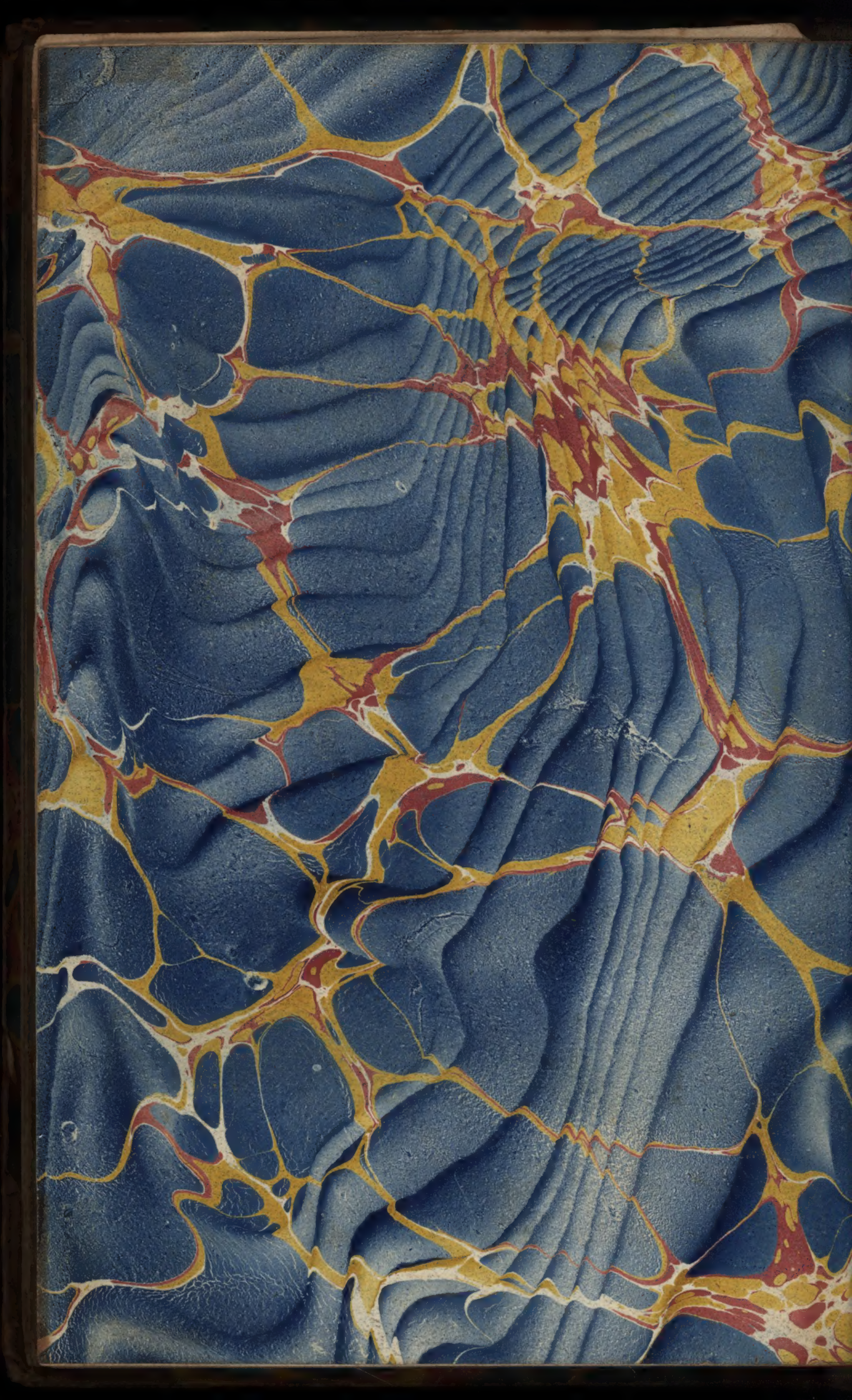


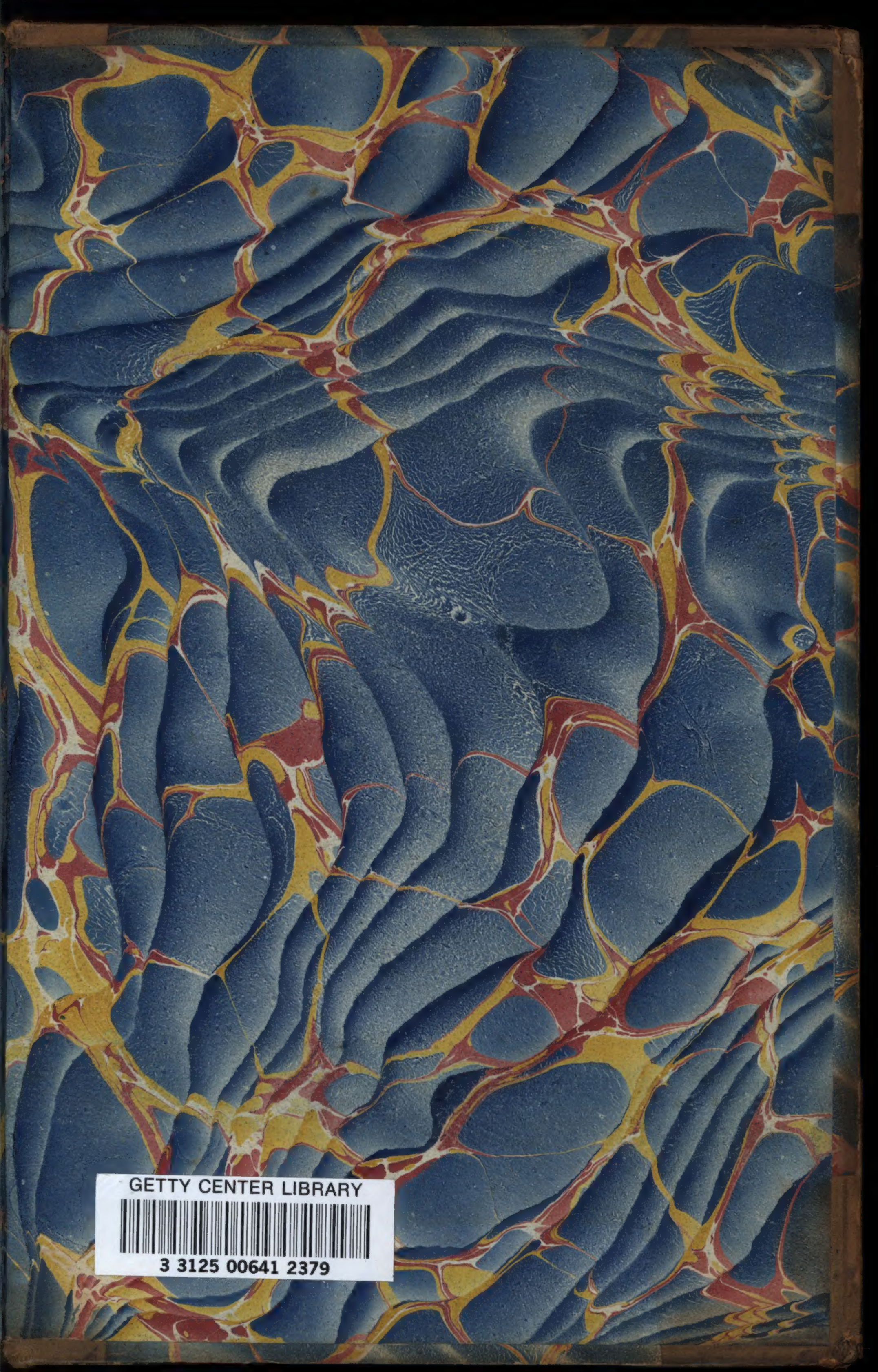
MEDAGLIA DI TEBE

Médaille de Thebes

Back of
Foldout
Not Imaged






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00641 2379

